



BACHELORARBEIT

Herr
Björn Lingner

**Authentizität
mithilfe der Improvisation
in Theater und Film**

2012

Fakultät: Medien

BACHELORARBEIT

Authentizität mithilfe der Improvisation in Theater und Film

Autor/in:
Herr Björn Lingner

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF07w1-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. phil. Ludwig Hilmer

Zweitprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Einreichung:
Mittweida, 18.05.2012

BACHELOR THESIS

Authenticity by using improvisation in theatre and film

author:

Mr. Björn Lingner

course of studies:

Motion Picture and Television

seminar group:

FF07w1-B

first examiner:

Prof. Dr. phil. Ludwig Hilmer

second examiner:

Prof. Peter Gottschalk

submission:

Mittweida, 18.05.2012

Bibliografische Angaben

Lingner, Björn:

Authentizität mithilfe der Improvisation in Theater und Film

Authenticity by using improvisation, in theatre and film

81 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2011

Abstract

Die Thesis der Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Frage, ob und inwieweit Improvisation Theater und Film authentischer machen kann. Warum hat das Improvisationstheater so eine Anziehungskraft und füllt stetig die Säle, was macht die Improvisationsfilme so erfolgreich und von einer solchen emotionalen Stärke? Und warum ist diese Art des Erzählens doch so unbekannt und bleibt meistens im Verborgenen? Das Ziel dieser Arbeit ist es, den Rezipienten und Machern in Theater und Film, das Mittel Improvisation als Chance näher zu bringen, um eines der wichtigsten Ziele zu erreichen, Authentizität.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abkürzungsverzeichnis	VII
Abbildungsverzeichnis	VIII
Tabellenverzeichnis	IX
Vorwort	X
1 Einleitung.....	1
2 Begrifflichkeiten und Definition	2
2.1 Authentizität	2
2.2 Improvisation.....	3
3 Improvisation im Theater.....	5
3.1 Geschichtliche Entwicklung des Improtheaters	5
3.2 Bedeutung des Improtheaters heute	6
3.3 Improtheatergruppen.....	7
3.3.1 Guido und Youssef - „Die Comedy Guys!“	7
3.3.2 „hidden shakespeare“	9
3.3.3 German Impro Open 2012	13
3.4 Die Improtheatershows	18
3.5 Mit Improvisation auf der Suche nach Authentizität.....	19
3.6 Improtheater laut Keith Johnstone.....	26
3.7 Der Moment	31
4 Improvisation im Film	33
4.1 Einleitung	33
4.2 Lars von Trier.....	33
4.2.1 Zur Person	33
4.2.2 DOGMA 95	33
4.2.3 Arbeitsweise und Erfahrungen mit „Idioten“	33
4.2.4 Trier über die Bewegung, seinen Film und Improvisation	33
4.2.5 Externe Betrachtungen zur Arbeitsweise Triers	33
4.3 Andreas Dresen	33
4.3.1 Zur Person	33
4.3.2 Arbeitsweise und Erfahrungen mit „Halbe Treppe“	33
4.3.3 Andreas Dresen in Peter Kremskis Dokumentation	33

4.3.4	Vergleich: improvisierte Szene mit konventioneller Szene	33
4.4	Projekt Diorama	33
4.4.1	Arbeitsweise und Erfahrungen mit „Stadtigel“	33
5	Vergleich.....	33
6	Resümee	33
	Schlusswort.....	XXXIII
	Literaturverzeichnis	XXXIII
	Quellenverzeichnis.....	XXXIII
	Anlagen	XXXIII
1)	Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert	XXXIII
2)	Interview mit Roland Trescher	XXXIII
3)	Interview mit Frank Thomé.....	XXXIII
4)	Das Keuschheitsgelübde.....	XXXIII
5)	Projekt Diorama – Regelwerk.....	XXXIII
6)	Einstellungsgrößen	XXXIII
	Eigenständigkeitserklärung	XXXIII

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
d.h.	das heißt
Hrsg.	Herausgeber
Impro	Improvisation
u.a.	und andere
usw.	und so weiter
Vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel
AT	Arbeitstitel
Stasi	Staatssicherheit der DDR

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Einstellungsgrößen	XXXIII
----------------------------------	--------

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Szenenanalyse "Halbe Treppe"	33
Tabelle 2: Szenenanalyse "Der bewegte Mann"	33

Vorwort

Die ersten beeindruckenden Berührungen mit Improvisation hatte ich in Andreas Dresens Filmen „Halbe Treppe“ und „Nachtgestalten“. Die authentische Kraft und die Wirklichkeitsnähe der Szenen haben mich sehr beeindruckt und ich hatte das Gefühl, dass die agierenden Figuren, gerade in einer bestimmten Szene seines Filmes „Halbe Treppe“, alles aus einer Ehrlichkeit heraus spielten. Der Regisseur Andreas berichtete schließlich im Zusatzmaterial der DVD über den Drehtag dieser bestimmten sehr emotionalen Szene und sagte, dass während des Drehs dieser Szene das ganze Set so berührt war, dass Alle weinen mussten. Das war für mich die Bestätigung und Faszination zugleich, dass sich diese authentischen Momente direkt über das Medium Film übertragen ließen und mich als Zuschauer genau so berührten, wie die Leute am Set.

Sehr erfolgreiche Beispiele kommen aus der DOGMA 95-Bewegung und nach der Berührung mit Filmen aus dieser Bewegung wuchs in mir der Wunsch, diese Intensität ebenfalls in einem eigenen Film zu erreichen. Nach meiner Hospitanz am Ernst-Deutsch-Theater in Hamburg habe ich Wege und Möglichkeiten kennen gelernt, um das zu erreichen. In den Proben ergaben sich wunderbare Situationen und ich wurde auf die Stärke des unmittelbaren ersten Momentes aus einer Improvisation heraus aufmerksam. Es entstand eine Szene, die so kraftvoll und emotional war, dass alle Anwesenden im Probenraum, wahrscheinlich ähnlich berührt wie an Dresens Set, weinen mussten. Das war eine weitere interessante Erfahrung mit der Improvisation. Was mir zu denken gab war, dass für mich die Kraft die an diesem Probenabend entstanden ist, in der fortschreitenden Probenzeit und auch später in den ganzen Aufführungen des Stückes, nicht noch einmal in solcher Stärke erreicht wurde.

Es handelte sich bei dieser Theaterproduktion um eine Inszenierung des Stückes „Verbrennungen“ von Wajdi Mouawad. Seine Art und Weise das Stück zu schreiben, hat mich für ein eigenes Improvisationsfilmprojekt inspiriert, das „Projekt Diorama“.

In dieser Arbeit möchte ich untersuchen, inwieweit Improvisation Einfluss auf die Authentizität von Theater und Film haben kann, möchte dem Leser die Chancen und Möglichkeiten von Improvisation aufzeigen und Erfahrungen der Menschen, die damit arbeiten, vermitteln.

1 Einleitung

Das Thema der Bachelorarbeit „Authentizität, mithilfe der Improvisation“ gliedert in die zwei Schwerpunkte Theater und Film. In Beiden wird die Wirkung der Anwendung von Improvisation in Bezug auf Authentizität auf unterschiedlichen Gebieten untersucht. Zunächst wird der Begriff „Authentizität“ erläutert, denn dieser Begriff hat verschiedene Bedeutungsebenen, die im späteren Verlauf dieser Arbeit differenziert zu betrachten sind.

Zuerst wird die Improvisation im Bereich Theater behandelt, wobei Abläufe und Strukturen anhand verschiedener Improvisations-Aufführungen dreier Improtheatergruppen erläutert werden. Jeweils ein Vertreter der verschiedenen Gruppen hat sich für ein Interview zur Verfügung gestellt und dadurch ein praxisnahes Bild über Improvisationstheater ermöglicht. Es wird die geschichtliche Entwicklung des Improtheaters bis heute beleuchtet, Theoretiker kommen zu Wort und gehen in die Materie, sprechen über den Aufbau und die Wirkung dieser Theaterform.

Im nächsten Teil wird das Mittel Improvisation und die authentische Wirkung im Film untersucht. Dazu werden zwei wichtige Regisseure des Improvisationsfilms und deren Werke und Arbeitsweisen analysiert.

Im Anschluss folgt ein Vergleich der Bereiche Theater und Film, der Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Möglichkeiten aufzeigt, inwieweit Authentizität durch Improvisation erreichbar wird.

Im Schlussteil folgt ein Resümee darüber, ob der Improvisation in Zukunft mehr Beachtung geschenkt werden sollte, daraus neue Chancen und Möglichkeiten entstehen könnten und die beiden Bereiche davon profitieren würden. Warum ist Improtheater und Improfilm so erfolgreich, aber doch so unbekannt und bleibt meistens eine Nische? Der Name Andreas Dresen ist nur Wenigen geläufig, obwohl er gerade wieder einen großen Deutschen Filmpreis gewonnen hat, Improtheater füllt große Säle, doch fragt man Bekannte danach, haben sie selten davon gehört.

Diese Fragen sollen in der Arbeit geklärt werden und den Menschen in den beiden kulturellen Bereichen, die bis jetzt wenig Berührung mit der Improvisation hatten, eine andere Arbeitsweise bekannter machen.

2 Begrifflichkeiten und Definition

Im Folgenden werden wichtige Begrifflichkeiten, die häufig in der Arbeit auftreten, mithilfe von gängigen Lexika und Fachliteratur kurz erläutert.

2.1 Authentizität

Authentizität bedeutet zunächst die Echtheit.¹ ‚Authentisch sein‘ ist „den Tatsachen entsprechend u. daher glaubwürdig“². Der Begriff Authentizität kann noch genauer über seine Synonyme definiert werden, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit eine Rolle spielen werden.

Unter dem Aspekt der Wirklichkeit versteht man die „Gesamtheit der Vorstellungs-, Denk-, Gefühls- und Wahrnehmungsinhalte, die das Erleben und Verhalten eines Individuums bestimmen.“³ Sie ist das, „worin sich der Mensch vorfindet“⁴ und in diesem stecken der Grund und die Vorgabe für sein Handeln.⁵

Authentizität im Sinne von Wahrheit heißt die Richtigkeit und der wirkliche, wahre Sachverhalt bzw. Tatbestand.⁶ Philosophisch ist es die Erkenntnis „als Spiegelbild der Wirklichkeit, Lehre des Wahren[...]“.⁷ Die Wahrheit ist allgemein „die Vollendung des Wissens, die in jeder Erkenntnis als Übereinstimmung mit ihrem Gegenstand angestrebt wird.“⁸

Der Aspekt der Glaubwürdigkeit ist in der Definition von Authentizität unerlässlich. Glaubwürdig ist etwas, das richtig, wahr und zuverlässig erscheint, was rechtfertigt, daran zu glauben.⁹

Unter dem Blickpunkt der Realität bedeutet Authentizität Tatsache und Gegebenheit.¹⁰ Es ist eine reale Seinsweise. Der Realismus ist die ungeschminkte Wirklichkeit. In der Kunst zeigt der Realismus beispielsweise die Wirklichkeit, beziehungsweise ist wirklichkeitstreu in der nachahmenden Darstellung¹¹ und lehnt dabei eine Idealisierung ab.¹² Im Philosophischen ist er eine „Denkrichtung, nach der eine unabhängig von

¹ Vgl. Brockhaus, 2010: 86

² Duden, 2007: 234

³ Brockhaus, 1981: 431

⁴ Brockhaus, 1981: 431

⁵ Vgl. Brockhaus, 1981: 431

⁶ Vgl. Duden, 2007: 1884

⁷ Duden, 2007: 1884

⁸ Brockhaus, 1979: 208

⁹ Vgl. Duden, 2007: 700

¹⁰ Vgl. Brockhaus, 2010: 836

¹¹ Vgl. Duden, 2007: 1361-1362

¹² Vgl. Brockhaus, 2010: 836

Bewusstsein existierende Wirklichkeit angenommen wird, zu deren Erkenntnis man durch Wahrnehmung u. Denken kommt[...]. Realismus ist die „Auffassung, nach der die Außenwelt so besteht, wie sie wahrgenommen wird“. ¹³

Andreas Dresen sagt, dass Realismus oft mit einem hundertprozentig genauen Abbild der Wirklichkeit verwechselt wird. ¹⁴ „Für mich beinhaltet Realismus durchaus die Möglichkeit zur Verfremdung, wenn man damit bei einer Form von der Wahrheit ankommt, die ins Herz der Gesellschaft zielt und ins Herz der Menschen. Ich habe noch nie einen Film gemacht, der ein identifizierbares, authentisches Abbild der Welt liefert. [...]Um Realismus zu erreichen, einer vom Zuschauer empfundenen Wahrhaftigkeit nahe zu kommen, muss man meist eine Spur über dem Boden schweben. Es braucht eben auch die Brechung durch den subjektiven Blick.“ ¹⁵

2.2 Improvisation

Das Wort Improvisation kommt aus dem Lateinischen von „improvisus“ und bedeutet unvermutet. ¹⁶ Die Improvisation ist „ohne Vorbereitung, aus dem Stehgreif Dargebotenes; Stehgreifschöpfung, [...]Stehgreiferfindung und – darbietung“. ¹⁷ Im Theater heißt es „frei Erfundenes von der Bühne sprechen, seinem Rollentext hinzufügen“. ¹⁸ Improvisiertes Spiel ist auch der „augenblickliche Einfall, der oft die Rolle bereichert“. ¹⁹ Man nennt diese Spielart in der Theater- und Bildungssprache auch Extempore ²⁰.

„Die Improvisation ist das Wesen des schauspielerischen Schöpfungsaktes.“ ²¹ „Die Tradition geht auf die italienische Commedia dell’ arte zurück.“ ²² „Improvisieren“ ist aber auch im alltäglichen Sprachgebrauch ein Begriff und bedeutet ein spontanes Reagieren auf Ereignisse, die unvorbereitet und unerwartet kommen. ²³ Doch findet sich der Begriff in den Lexika hauptsächlich in Bezug auf den künstlerischen Bereich der Schauspielerei oder der Musik.

Im englisch sprachigen “The Complete „Film Dictionary“ ist Folgendes zu finden.

¹³ Duden, 2007: 1362

¹⁴ Vgl. Andreas Dresen in: LODE, 2009: 11

¹⁵ Andreas Dresen in: LODE, 2009: 11

¹⁶ Vgl. Brockhaus, 1979: 491

¹⁷ Duden, 2007: 872

¹⁸ Duden, 2007: 872

¹⁹ Meyers, 1962: 317

²⁰ Vgl. Bertelsmann, 2011: 203

²¹ Ebert, 1999: Buchrücken

²² Meyers, 1962: 317

²³ Vgl. Ebert, 1999: 12

improvise: „To act without rehearsal or a script. Sometimes directors seek to achieve a more spontaneous and natural scene from performers by asking them to create their own lines, behavior, and feelings for a scene during the actual shooting.“²⁴

Improvisation als Tätigkeit impliziert Schaffen eines „Abbilds von Geschehnissen zwischen Menschen“²⁵, „sie ist eine simultane Einheit von Persönlichkeit (Phantasie, Denken, Beobachtung, Empfindung, Gefühl, Willen und Werten) und gestisch-mimischem Ausdrücken (sinnlich-praktischem Handeln) bis hin zur Ausweitung des inneren Sprechens (Untertext) zum Sprechen (Text), wobei der entstehende Text nicht anders als natürlich produziert werden kann. Unbewusstes, nicht bewusst einsetzbar, fließt insgesamt ein, sofern organisches schauspielerisches Schaffen zustande kommt.“²⁶

²⁴ KONIGSBERG, 1997: 188

²⁵ EBERT, 1999: 67

²⁶ EBERT, 1999: 67

3 Improvisation im Theater

3.1 Geschichtliche Entwicklung des Improtheaters

Die geschichtliche Entwicklung des Improvisationstheaters beginnt Ende des 17. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit wurde die freie gesellschaftliche Unterhaltungsform der Improvisation, durch öffentliche Auftritte von Improvisatoren erstmals zum Beruf. In Italien führte die sogenannte „Commedia dell’arte“ Stehgreifspiel auf. „Der Fortschritt des antiken Theaters – fixierter Text – war zur Fessel des frühen Theaters der Renaissance geworden. Die sprichwörtliche Textgläubigkeit des Mittelalters hatte ihr Übriges getan.“²⁷ Die Persönlichkeiten des Theaters dieser Zeit, empfanden die Texttreue als Einengung und sklavisch und wollten Textinhalte überwinden.²⁸ Schließlich folgte die Zeit der „Commedia dell’arte“, in der die Schranken radikal durchbrochen wurden und eine Ablehnung von fixiertem Text vorherrschte. Dem Schauspieler wurde lediglich ein Handlungsgerüst vorgelegt, in dem er immer wieder neu und unmittelbar improvisieren konnte. Es sollte keine Verabredungen zwischen den Schauspielern geben. Evaristo Gherardi (Arlecchino der „Comedia dell’arte“, italienischer Schauspieler und Autor, gelebt von 1663-1700²⁹) sagt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts über das Schauspiel in der „Comedia dell’arte“ und deren Vorzüge, dass jetzt Fantasie und nicht das Gedächtnis der Schauspieler zählt, sie müssen Wort und Handlung erfinden und das in Einklang mit Wort und Handlung der anderen Schauspieler bringen. Er findet, dass alles so harmonisch wirkt und jeder Zuschauer glaubt, dass sie das vorher schon mal zusammen geprobt haben.³⁰ Ludovico Riccoboni (Italienischer Schauspieler, Theaterleiter und Schriftsteller, gelebt von 1674-1753³¹) sagt, dass ein „Stehgreifspieler“ natürlicher und lebendiger als ein klassischer Schauspieler spielt, da sich das, was er sich aus der Fantasie ausdenkt, viel besser spricht, als das, was man als Text auferlegt bekommt und danach aus dem Gedächtnis reproduzieren muss.³²

In deutschen Theatern improvisierte unter Anderem die komische Person „Hanswurst“. Das Improvisieren bzw. Stehgreifspiel war lange ein wesentliches Element im volkstümlichen Theater.³³

²⁷ EBERT, 1999: 27

²⁸ Vgl. EBERT, 1999: 27

²⁹ Vgl. <http://www.treccani.it: Enciclopedia/Evaristo Gherardi>: 11.05.2012

³⁰ Vgl. EBERT, 1999: 12

³¹ Vgl. <http://www.enzyklo.de: Begriff/Ludovico Riccoboni>: 11.05.2012

³² Vgl. EBERT, 1999: 28-29

³³ Vgl. Brockhaus, 1979: 491

Als Ausbildungsmethode von Schauspielern erreichte Improvisation bis 1964 eine große Wichtigkeit in den Schauspielschulen.³⁴ Michel Saint-Denis (Französischer Schauspieler, Theaterregisseur und Drama-Theoretiker, gelebt von 1897-1971³⁵) sagte damals beim ITI-Symposium³⁶ '64 in Bukarest: „In der Entwicklungsgeschichte der Theatererziehung nimmt seit der Jahrhundertwende unter den Ausbildungsmethoden des Schauspielers die Improvisation den ersten Platz ein.“³⁷

Improvisation als Schauspielkunst, hat aber in der Schauspieltheorie noch kein grundlegendes Interesse erlangt und befindet sich stetig im Versuch, sich in der Theaterwissenschaft zu etablieren.³⁸ „Das ist ein Mangel und erschwert der Schauspielpädagogik, die für sie belangvollen Aspekte zu untersuchen.“³⁹

3.2 Bedeutung des Improtheaters heute

In den letzten 15 Jahren (Quelle von 2004) eroberte das Improvisationstheater Deutschland und wurde immer erfolgreicher, das aber zum größten Teil im Verborgenen. Zuschauer fasziniert diese Art von Theater⁴⁰, oft „haben sie Momente von so starker emotionaler Unmittelbarkeit erlebt, dass ein paar Tage lang alle Kulturprodukte schal und abgestanden schmecken.“⁴¹ Trotzdem ist Improtheater heute immer noch nicht so sehr anerkannt, sei es bei den Theaterhäusern, denen das Ganze zu „flapsig“ ist, oder bei der alternativen Kunstszenen, denen es nicht kritisch genug ist. Als Kunst wird es von beiden Seiten eher weniger angesehen. Improtheater bildet somit eine dritte Kraft, was den Vorteil hat, dass es freier ist, weil es nicht an das gebunden ist, was andere als Kunst sehen, bzw. es keiner Kunstdefinition unterliegt. Das hat aber auch den Nachteil, dass es selten kulturell unterstützt oder gefördert wird.⁴²

Das Improtheater ist ein Abenteuer mit ungewissem Ausgang, eine Fahrt ins Innere des Schauspielers. Seine Innenwelt kommt zur Außenwelt, indem er seiner selbst produziert, und das Schauspielvermögen zeigt, das noch bleibt, wenn er ohne eine

³⁴ Vgl. EBERT, 1999: 12

³⁵ <http://michelsaintdenis.net: Index>, 11.05.2012

³⁶ The International Theater Institute: ITI

³⁷ EBERT, 1999: 12: mit einem Zitat von Michel Saint-Denis aus: „Die Improvisation als ein Mittel zur Entwicklung der physischen und psychischen Fähigkeiten des Schauspielers, in: Le Rôle de L'Improvisation dans L'Enseignement de L'Art Dramatique, Bukarest 1964, S. 43

³⁸ Vgl. EBERT, 1999: 15

³⁹ EBERT, 1999: 15

⁴⁰ Vgl. LÖSEL, 2004: 7

⁴¹ LÖSEL, 2004: 7

⁴² Vgl. LÖSEL, 2004:

Reproduktion literarischer Texte spielt. Das Ergebnis ist ein Spiegel der Wirklichkeit.⁴³ Gunter Lösel fast in seinem Buch „Theater ohne Absicht“ die Prinzipien des Improtheaters wie folgt zusammen: Improtheater „nimmt nicht Teil an der Fixierung der Kultur auf Reproduzierbarkeit – drängt niemandem irgendwelche Absichten auf – gewährt – Einblick in den Entstehungsprozess der Szene und Geschichten – aktiviert die Zuschauenden und lässt sie frei – geht nachhaltig mit der Ressource Aufmerksamkeit um – ist eine Hommage an den menschlichen Geist.“⁴⁴ Es zeigt die Menschliche Kreativität, die unerschöpfliche Phantasie, die Vielschichtigkeit der Kommunikation, seine Energie und Einfühlungsvermögen.⁴⁵

Improtheater könnte für die Kunstform des Theaters sehr wichtig sein, kann moderne literarische oder filmische Erzählformen sehr schnell aufgreifen und für das Theater adaptieren. Improtheater hat viele Zuschauer im Bildungsbürgertum, die Hauptzielgruppe und Finanzquelle der Theater sind und wenn gängige Produktionsformen nicht mehr weiterkommen, kann Improtheater Erneuerungen schaffen und Impulse geben.⁴⁶

3.3 Improtheatergruppen

In Hamburg gibt es eine Vielzahl von Theatergruppen, die sich zur Aufgabe gemacht haben, Improvisationstheater aufzuführen. Jede dieser Gruppen hat verschiedene Stärken und Richtungen, in denen sie spielen. Ich habe zur Recherche jeweils eine Aufführung der drei Improtheatergruppen besucht und mir ein Bild davon gemacht, wie solche Auftritte aussehen. Ich habe Interviews mit jeweils einem Schauspieler aus den drei Gruppen gemacht, um ihre Sicht auf die Thematik deutlich zu machen. Im Folgenden beschreibe ich genau, was in den einzelnen Shows passiert ist, wie sie aufgebaut waren und vorgegangen sind.

3.3.1 Guido und Youssef - „Die Comedy Guys!“

Einführung

Guido Boyke und Youssef Rebahi-Gilbert gründeten 2010 die Improtheatergruppe „Die Comedy Guys!“. Die Gruppe widmet sich, wie schon im Namen deutlich, der humorvollen Improvisation. Sie versuchen die verschiedenen Regeln, die sich im Laufe der Zeit in der Improtheaterszene entwickelt haben, zu brechen und wenn Leute

⁴³ Vgl. EBERT, 1999: 40

⁴⁴ LÖSEL, 2004: 37

⁴⁵ Vgl. LÖSEL, 2004: 36

⁴⁶ Vgl. LÖSEL, 2004: 7

denken, sie wissen wie „Die Comedy Guys!“ ihre Improstücke gestalten, werfen sie alles wieder über den Haufen, so Youssef Rebahi-Gilbert aus der Gruppe⁴⁷. Mit Youssef Rebahi-Gilbert habe ich ein Interview führen dürfen. Er konnte mir viel über die Theaterimproszene erzählen. (Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert: in den Anlagen). Er ist schon ziemlich lange im Improbereich tätig und ist aktuell in die Hamburger Improgruppe „Steife Brise“ aufgenommen worden, auf welche später ebenfalls noch eingegangen wird.

Die Show

Das Stück fand am 12.11.2011 in einem etwas kleineren Veranstaltungssaal statt. Alle Plätze waren ausverkauft und das Publikum war im Schnitt 20 bis 50 Jahre alt. Eine Kamera zeichnete das Stück auf. Das Licht ging aus und ein Musiker leitete mit seiner E-Gitarre (ebenfalls improvisiert) das Stück ein. Dann betraten Guido Boyke und Youssef Rebahi-Gilbert die Bühne und erklärten kurz, was an dem Abend läuft und dass das gesamte Stück improvisiert sein wird. Sie beginnen, das Publikum aufzuwärmen, um sie locker zu machen. Dazu spielen sie verschiedene kleine Spiele mit dem Publikum, bei denen sich alle aktiv beteiligen müssen, z.B. ein Rufspiel, bei dem die Zuschauer bei einem bestimmten Zeichen etwas rufen, oder verschiedene Geräusche machen sollen. Dazu albern sie rum, machen Grimassen und wollen anscheinend zeigen, dass sich an diesem Abend keiner für irgendetwas schämen muss. Der gewünschte Effekt trat ein, die meisten lachten und wurden lockerer.

Einer der Beiden fragte nun die Zuschauer nach einem erdachten Buchanfang. Einzelne Zuschauer riefen Ideen hinein oder wurden von den „Comedy Guys“ direkt aufgefordert, etwas beizutragen. Die Zurufe ließen darauf schließen, dass eine Menge Intellektuelle im Publikum saßen. Als etwas Interessantes genannt wurde, fingen Guido Boyke und Youssef Rebahi-Gilbert mit dem genannten Anfang einer Geschichte an, zu improvisieren. Die Geschichten wurden mit einer improvisierten Musik und Lichteffekten im Saal und auf der Bühne untermalt und wirkten zusätzlich als Emotionsträger.

Eine improvisierte Szene geht durchschnittlich 3-5 Minuten und wird mit einer bestimmten Handbewegung unterbrochen und damit zu Ende gebracht. Bei der Hand- bzw. Armbewegung, wischt ein Schauspieler von oben nach unten vor dem zuletzt aktiven Schauspieler oder vor einer laufenden Szenerie durch die Luft, die Figuren stoppen jede weitere Aktion und die Improsituation ist beendet. Das Licht geht dann ebenfalls aus und der Musiker spielt ein Zwischenspiel.

⁴⁷ In Anlehnung an Youssef Rebahi-Gilbert (Gründer „Die Comedy Guys!“, „Steife Brise“ – Ensemblemitglied), Gespräche, 12.11.2011

Danach geht es weiter und es ist faszinierend, wie die beiden Schauspieler ganz ohne Requisiten, Kulissen, ausschließlich mit neutralen Kostümen es schaffen, für die Zuschauer eine Welt zu erzählen, allein mit ihren Gesichtern, ihren Händen und der Sprache. Sie arbeiten viel mit Pantomime, machen Grimassen und mit dem Mund Geräusche. Dabei sagen sie aber nie genau was sie tun oder wo sie genau sind. Die Darstellung lässt viel Fantasie und Deutungsfreiraum zu, das heißt jeder macht sich ein eigenes Bild und versteht die Geschichte ganz unterschiedlich.

Es gibt verschiedene Improvisationsspiele, die unter Improtheatern allgemein bekannt sind, aber auch von Gruppen selbst erfunden werden. Zum Beispiel spielen sie ein Spiel, bei dem ein Schauspieler die ganze Zeit undeutlich spricht und der andere so tut, als ob er alles verstehen würde. In anderen Spielen sprechen beide immer zur gleichen Zeit oder spielen Filmgenres, wobei sie eine Szene in verschiedenen, vom Publikum gewünschten, Filmgenres ausführen.

In der zweiten Hälfte machen die „Comedy Guys“ mehr mit dem Publikum als in der Ersten. Die Zuschauer bekommen jetzt viel öfter Fragen gestellt und sollen Antworten hereinrufen. Das beeinflusst stark den Verlauf der Geschichte und weckt bei jedem das Gefühl, dass die Geschichte auch ein Stück weit von ihm selber stammt und es sich wirklich um rein Improvisiertes Theater handelt.

Zusammenfassung

Im Aufbau ist die Show im Improtheaterbereich klassisch, ohne Vorbereitung, ohne Buch und damit auch ohne vorbereiteten Rollentext. Die Gruppe besteht aus 2 Männern. Sie fragen das Publikum ab und entwickeln anhand dessen die Geschichten. Sie arbeiten viel mit Mimik und Gestik, sie setzen Licht- und Toneffekte ein, die Aufführung wird durch improvisierte Musik begleitet und die Kostüme und das Bühnenbild sind neutral, bzw. werden nicht aktiv eingesetzt. Das Hauptgebiet der Gruppe ist Comedy. Das Publikum ist zwischen 20 und 50 Jahre alt und hauptsächlich im intellektuellen Bereich anzusiedeln.⁴⁸ Die Show ist in zwei Hälften geteilt und dauerte ca. 1:30h.

3.3.2 „hidden shakespeare“

⁴⁸ Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert: in den Anlagen

Einführung

Die Improtheatergruppe „hidden shakespeare“ feiert nächstes Jahr ihr 20. Jähriges bestehen. Die Mitglieder heißen Mignon Remé, Kirsten Sprick, Rolf Claussen, Thorsten Neelmeyer, Frank Thomé und Steffen Lau.⁴⁹ Mit Frank Thomé konnte ich ein Interview führen (Interview mit Frank Thomé: in den Anlagen). Frank Thomé ist bereits lange Zeit Mitglied der Gruppe und konnte nicht nur über den Theaterbereich sprechen, sondern realisierte ebenfalls einen Improvisationsfilm mit dem Titel „Heilig Abend mit Hase“ (2012) zusammen mit der „hidden shakespeare“ – Gruppe und ließ mich auch an diesen Erfahrungen teilhaben.

Die Show

Die Aufführung von „hidden shakespeare“ war am 26.03.2012 um 20:00 Uhr im „Schmidt Theater“ auf der Reeperbahn in Hamburg. Der Saal verfügt über 423 Sitzplätze⁵⁰ und ist nahezu ausverkauft an diesem Abend. Es ist nicht zu verachten, dass der Vorführungstag ein Montagabend ist.

Das Bühnenbild besteht aus einem kleinen weißen Hocker in der Mitte der Bühne, 4 schwarzen Stühlen rechts und einem E-Piano und einem Keyboard links am Bühnenrand. Der Hintergrund besteht aus einem schwarzen Vorhang. Es gibt keinen Vorhang im Vordergrund der sich öffnet, die Bühne ist von Anfang an offen. Das Stück soll von 20:20 Uhr bis 22:20 Uhr dauern, inklusive einer 20-minütigen Pause. Das Publikum ist durch die Reihe von jung bis alt und aus ganz unterschiedlichen Gesellschaftsschichten vertreten.

Das Stück beginnt. Der Musiker kommt zuerst auf die Bühne und spielt eine Einführung. Er sagt die Improgruppe an und dann betreten sie die Bühne.

Sie verfügen alle über Headsetmikros zur Verstärkung ihrer Stimmen. Einer der Gruppe spricht einführende und sehr lustige Worte und bringt schon jetzt das Publikum zum Lachen, macht es locker und heiter. Dann fangen sie mit dem improüblichen Fragen- und Antwort-Prozedere an. Sie fragen das Publikum Dinge, wie „Wer soll ich sein, wo arbeite ich, wie heiße ich, was mache ich...?“ usw.. Das Publikum kann alles Mögliche hereinrufen. Das erste Spiel nennen sie „HSDS“ (Hamburg sucht die Superszene). Dabei fragen die Schauspieler alles für ihre Rolle ab (wo die Rolle lebt, welches Jahr, Name, Beruf...). Im Anschluss spielen sie eine Szene mit diesen Informationen. Die anderen Mitspieler kommen als Gegenspieler immer wieder abwechselnd oder zusammen dazu und spielen Szenen mit dem aktiven Schauspieler. Nachdem alle Schauspieler einmal eine Szene und Rolle gespielt haben, die von den Zuschauern mitbestimmt wurden, dürfen sie in mehreren Runden mittels Klatschen

⁴⁹ Vgl. <http://www.hiddenshakespeare.de>: Willkommen, 23.04.2012

⁵⁰ Vgl. www.tivoli.de: Events/Locations, 27.03.2012

entscheiden, welche Geschichten ausscheiden und welche Fortgeführt werden sollen. In den nächsten Runden gibt es dann jeweils die Fortsetzung der gewünschten Geschichte und am Ende hat die gewonnen, die am interessantesten war und wird zu Ende gespielt.

Das Publikum ist tosend und lacht lautstark, nahezu über den gesamten Verlauf des Stückes. Jetzt ist verständlich, warum die Schauspieler die Mikros brauchen. Ohne diese wären sie irgendwann nicht mehr hörbar.

In dem Stück sind das Licht und die Musik ein essentieller Bestandteil. Es werden damit verschiedenen Gefühle und Welten erzeugt. Zudem befindet es sich in ständiger Abhängigkeit von den Schauspielern und dem Geschehen. Im Interview erzählt Frank Thomé später schließlich, dass auch dieses improvisiert war und sie an dem Abend gute Licht- und Effekteute hatten, die ganz intuitiv die Szenen eingeschätzt haben.⁵¹

Das passiert aber immer im Wechselspiel miteinander, d.h. entweder werden das Licht und die Musik durch die Schauspieler und die Szene beeinflusst, oder anders herum, das beispielsweise die Musik durch ihre Charakteristik eine Szene im Verlauf lenkt. Der Gastmusiker ist an diesem Abend Christopher Noodt von den „Ohrboten“.

Improtheatertypisch wird mit einer von oben bis unten wischenden Armbewegung die Szene beendet. Das Licht geht aus und es wird etwas Neues gestartet.

Natürlich kommen an diesem Abend auch Zurufe, die die Gruppe nicht so gut findet, bzw. mit der sie nicht so viel anfangen können, diese werden dann ignoriert. Das heißt aber nicht, dass sie nicht auch manchmal skurrile oder verrückte Angebote annehmen, aber sie sind anscheinend Profis darin, zu sehen, was zu einer guten Szene führt und was nicht. Auch geben sie dem Publikum nicht völlige Freiheit in den Ideen, da sie häufig nur Auswahlmöglichkeiten geben oder z.B. das Genre selbst wählen. Dadurch wird die Qualität aufrechterhalten, ohne verschlossen zu sein vor ganz abstrusen Ideen.

Wenn eine Szene läuft und man die unaktiven Mitspieler beobachtet, dann sieht man sie selten lachen, da sie hoch konzentriert wirken und immer hell wach sein müssen, um einen Punkt zu finden, an dem sie einsteigen können. Die Mikrotechnologie ermöglicht witzige Ideen, da z.B. die Gedanken eines Spielers durch einen anderen ausgesprochen werden können, oder er als dessen Gewissen reden kann. Dafür steht ein externes Mikro im dunklen rechten Bereich der Bühne.

Fast alle Szenen sollen Spaß machen und sind komödiantischer Art, doch werden öfter auch andere Facetten, bzw. ein anderes Potential sichtbar, sei es in Richtung Krimi, Mystery oder auch Musical und Tanz.

Der weiße Hocker ist stets im Zentrum und wird häufig als Element benutzt und/oder

⁵¹ Vgl. Interview mit Frank Thomé: in den Anlagen

entfremdet. Es ist eines der Markenzeichen von „hidden shakespeare“ und hat sogar eine eigene Sparte („der Hocker“) auf der Internetseite mit seiner langen Bühnengeschichte⁵².

Vom Kostüm sind sie sehr schlicht und neutral angezogen. Alle haben schwarze Hosen an und tragen ein einfarbiges Hemd oder Bluse. Sie arbeiten völlig ohne Requisiten (Hocker und Stühle ausgenommen) und nutzen hauptsächlich pantomimische Mittel. Handlungen und Gegenstände werden mit vollem Körpereinsatz dargestellt. Sie haben die Fähigkeit, die neutrale Bühne zu einer Welt bzw. einem Raum, angepasst der Szene, zu machen. Durch die neutralen Kostüme, kann man sie sich in allen möglichen Kostümen der jeweiligen Rollen vorstellen. Sie kennen viele Kniffe, wie eine Rolle noch witziger werden kann, zum Beispiel durch Lispeln der Dialoge. Kleine Gesten im Gesicht, winzige Mundbewegungen reichen schon aus, um die Menge zum Lachen zu bringen. Sie spielen alles möglichst abstrus, sind Oma, Tier oder schwangerer Mann aus dessen imaginären Bauch ein Schauspieler als Baby heraus gezogen wird.

Im Laufe der Show wird auch immer wieder mit Bühneneffekten wie Nebel und Speziallicht gearbeitet.

Während des Spielens lösen sich die Schauspieler mit einem Schulterklopper ab. Dieser schweigt dann sofort und der andere spielt an seiner Stelle etwas Neues.

Einer der Schauspieler beendet die erste Hälfte der Show mit der Aufforderung, auf den draußen bereitliegenden Zetteln einen Satz zu schreiben, den die Zuschauer schon immer mal auf der Bühne gehört haben wollten. Die Zettel sollen dann in eine Urne gesteckt werden.

Nach der Pause werden die Zettel aus der Urne auf der ganzen Bühne ausgeschüttet und verteilt. Nun spielen die Schauspieler wieder von den Zuschauern durch Erfragen gebaute Szenen. Während der laufenden Szene heben sie immer wieder Zettel auf und lesen die Sätze darauf vor. Jetzt tost das Publikum noch lauter vor Lachen und eine ältere Frau neben mir muss förmlich schreien. Es stehen Sätze darauf wie: „Vertan sagt der Hahn und stieg von der Ente“, „Das Finanzamt ist hinter mir her“, „Ich habe nicht verhütet“ oder „Das Bier ist alle“. Die unbekannten Sätze werden von den Schauspielern dann versucht geschickt in Dialoge einzubauen wie in den folgenden Satz: „Ich habe wieder ein neues Buch geschrieben...“.

Oft kommt es auch zum sogenannten „Freeze“. Dann bleibt der spielende Schauspieler ganz still stehen und schweigt. In diesem Moment wird wieder das Publikum gefragt, wie es weitergehen soll und im Anschluss wird die Szene fortgesetzt.

Ein neues Spiel besteht daraus, dass gefragt wird, wer Süßigkeiten möchte. Es meldet

⁵² Vgl. <http://www.hiddenshakespeare.de>: Willkommen, 23.04.2012

sich ein junger Mann aus dem Publikum und soll nach vorne auf den Bühnenrand kommen. Er wird von einer Schauspielerin über seinen Tag ausgefragt. Für jede Antwort bekommt er eine Süßigkeit. Wenn sie genug Informationen gesammelt hat, wollen alle Schauspieler seinen heute möglichen Traum nachspielen nach diesen Tagesinfos. Dann wird effektiv mit Hallstimmen und mystischem Licht im Nebel sein Traum mit den Tagesereignissen nachgespielt.

Danach folgt ein Gedichtwettbewerb, bei dem die Schauspieler anhand von vom Publikum genannten Begriffen ein Gedicht entwickeln und aufsagen. Eine Schauspielerin macht das ohne Probleme und ist wirklich gut. Ein anderer Schauspieler spielt dabei einen Inder, der Fantasieindisch spricht und von einem Anderen übersetzt werden muss. Die zwei letzten Schauspieler machen aus dem Gedichtwettbewerb eine Chanson-Gesangs-Nummer und verwenden so zu sagen Sprechgesang.

In einem neuen Spiel holen die Schauspieler aus dem Publikum ein mitgebrachtes Buch auf die Bühne. Es soll eine Seitenzahl genannt werden. Dann wird eine Szene aus dem Buch nachgestellt.

Die Show ist zu Ende und das Publikum schreit „Zugabe“ und tobt. Die „hidden shakespeare“ geben ihnen die Zugabe mit einem Spiel, bei dem zwei der Darsteller sich als sprechende Puppen auf die Bühne stellen, die von zwei Zuschauern bewegt werden sollen. Das Spiel wurde am Ende noch mal zum großen Lacher.

Zusammenfassung:

Der Aufbau ist wieder ohne jegliche Vorbereitung und die Gruppe hat ebenfalls klassisch das Publikum viel gefragt. Es handelt sich bei „hidden shakespeare“ um eine Gruppe von 5 Personen. Sie brauchen keine Requisiten, Kostüme oder Bühnenbilder (bleiben in diesem Gebiet neutral), sondern erschaffen die Welt, in der die Szenen spielen, mit Mimik und Gestik. Licht- und Toneffekte werden im großen Maße eingesetzt. Die Aufführung wird mit improvisierter Musik begleitet. Das Hauptgebiet der Gruppe sind die Langformen. Sie machen Komische aber auch tiefgründige und manchmal dramatische Shows, wenn das Publikum das richtige ist. Die Show auf dem Kiez war rein komödiantischer Art, da das Reeperbahnpublikum das meistens verlangt.⁵³ Die Show dauert zwei Stunden und ist in zwei Hauptteile gegliedert.

3.3.3 German Impro Open 2012

⁵³ Vgl. Interview mit Frank Thomé: in den Anlagen

Einführung:

Die „German Impro Open“ werden von der Improtheatergruppe „Steife Brise“ organisiert und hat dieses Jahr ihr 10. Jubiläum. Die „Steife Brise“ hingegen feiert, mit ihren rund 14 bis 15 Mitgliedern⁵⁴, dieses Jahr ihr 20-jähriges Bestehen. Sie haben zwei Gebiete, in denen sie im Improbereich tätig sind. Zum Einen das Businessstheater⁵⁵ und zum Anderen das klassische Improtheater. Zu den „German Impro Open“ lädt die „Steife Brise“ jedes Jahr befreundete Improtheatergruppen aus ganz Deutschland ein. Das Festival gehört zur Kategorie „Theatersport-Festival“ und wurde in diesem Jahr vom 03.04. bis 07.04.2012 in „Alma Hoppes Lustspielhaus“ in Hamburg veranstaltet.⁵⁶

Am 05.04.2012 besuchte ich die German Impro Open, bei der die Improtheatergruppe „isar148“ von „Steife Brise“ eingeladen war und gegen sie antrat. Eines der Gründungsmitglieder von „isar148“ ist Roland Trescher.⁵⁷ In der Impro-Szene gehört er zu den besten Improschauspielern Deutschlands.⁵⁸ Mit ihm konnte ich nach der Show ein Interview führen. (Interview mit Roland Trescher: in den Anlagen)

Viviane Eggers ist eine 25 Jahre alte Improschauspielerin, die vor kurzem ihre Schauspielausbildung absolviert hat und gerade nach einem Casting bei der „Steife Brise“, als neues Ensemblemitglied aufgenommen wurde. Eigentlich macht sie schon seit 17 Jahren Impro, von klein auf bis heute. Ihren Kontakt bekam ich durch Youssef Rebahi-Gilbert von den „Comedy Guys!“, mit dem sie zusammen im Casting überzeugt hat. Sie war so nett mich an dem Abend zu begleiten, mich den Schauspielern vorzustellen und allgemein in die Improwelt von „Steife Brise“ einzuführen. Ich bekam sogar die Möglichkeit, Backstage zu sehen was passiert und die Vorbereitungen mit anzuschauen. Viviane Eggers hatte an diesem Abend einen ihrer ersten größeren Auftritte mit „Steife Brise“ und war ein bisschen nervös. Auch ihre Gegenspieler des heutigen Abends kannte sie noch nicht, die Mitglieder von „Isar 148“, und war gespannt darauf, wie sich das Spiel mit ihnen entwickeln würde. Als nun die unbekannten Parteien im Foyer aufeinander stießen, war keine Fremdheit untereinander zu spüren, sondern ganz im Gegenteil, sie sprachen, spaßten und improvisierten miteinander, als wenn sie sich schon ewig kennen würden. Das gibt mir die Erkenntnis, dass Improvisation Menschen füreinander öffnen kann, sozusagen einen Zugang schafft. Es

⁵⁴ In Anlehnung an Viviane Eggers („Steife Brise“ – Ensemblemitglied): Gespräche, 05.04.2012

⁵⁵ Businessstheater ist Improtheater speziell für Firmen, soll Kommunikationsprozesse in einem Unternehmen verbessern

⁵⁶ <http://www.steife-brise.de>: German Impro Open, 07.04.2012

⁵⁷ <http://www.isar148.de>: Startseite, 07.04.2012

⁵⁸ In Anlehnung an Youssef Rebahi-Gilbert (Gründer „Die Comedy Guys!“, „Steife Brise“ – Ensemblemitglied), Gespräche, 12.11.2011

ist sofort eine Basis da. Viviane erzählt mir auch, was alles in den Tagen vor den Impro Open passiert ist und wie sie sich explizit auf diesen Tag vorbereitet hat. Die Münchener Gruppe hat ein Programm ausgearbeitet, das sie allen beteiligten Schauspielern per Email zugeschickt haben, damit sie wissen, was an dem Abend passieren soll. In dieser Mail steht, dass sie eine Langform geplant haben und dazu eine Rahmengeschichte entwickelt haben.⁵⁹

Die anderen Mitglieder von „Steife Brise“ finden den Grund, warum ich sie besuche, sehr spannend, sind sehr offen, nett und zahlreich bereit, mir Rede und Antwort zu stehen. Jeder möchte mir unbedingt etwas über seine Leidenschaft zur Improvisation erzählen. Darunter war auch Stefan Heydeck, ebenfalls Ensemblemitglied bei „Steife Brise“, der mir erzählt, dass er gerade von einer Reise aus Finnland zurück sei. Er fand es toll, dort zu improvisieren. Obwohl sie nicht seine Sprache sprechen, hat es trotzdem wunderbar funktioniert, sagt er. Die Leute haben einfach gelacht und Stefan meint, Improvisation funktioniert weltweit. Von „Steife Brise“ erzählt er mir, dass sie hauptsächlich das Geschäftsgebiet Business theater bedienen. Von ihrem Ensemble treten meistens gleichzeitig immer 3 bis 4 Schauspieler auf und es kann auch passieren, dass es parallel Aufträge gibt, sodass die „Steife Brise“ beispielsweise an zwei Orten gleichzeitig auftritt.⁶⁰

Es ist ungefähr eine halbe Stunde vor Einlass. Der technische Check für Licht und Ton ist gut gelaufen und nun wollen die Schauspieler noch einmal alles untereinander durchgehen und Abläufe besprechen. Bei dieser Besprechung haben die erfahrenen Schauspieler das Wort, gehen Positionen und Inhalt durch und beantworten Fragen. Es sind Fragen wie, wer macht was? Wann und wie lange bleiben alle ungefähr in der Rolle? Und Ideen werden mit der stehenden Rahmenhandlung entwickelt. Auf Viviane wird besondere Aufmerksamkeit gelegt, da sie noch ziemlich frisch dabei ist. Sie erklären ihr und den anderen, wie sie sich die Spielweisen vorstellen, worauf Wert gelegt wird und was sie gerne erreichen möchten. Z.B. ist es Roland Trescher sehr wichtig, dass in der Szene kein gleich bleibender Rhythmus entsteht, sondern immer wieder etwas hineinkommt, was aufbricht. Ihm ist wichtig, dass gerade bei dieser Art von Langform Stimmung aufkommt, tiefer geht und berührt. Wie es an diesem Abend gelungen ist, schildert er im Interview (in den Anlagen).⁶¹ Außerdem ist ihm wichtig, dass die Außenstehenden immer so stark spielen, dass die Mitspieler reagieren können und meint, dass sie damit eine wichtige Verantwortung haben.

Da er an diesem Abend nicht spielt, setzt sich Stefan Heydeck (Ensemblemitglied „Steife Brise“), während der Schauspielerbesprechung, neben mich und beantwortet

⁵⁹ In Anlehnung an Viviane Eggers („Steife Brise“ – Ensemblemitglied): Gespräche, 05.04.2012

⁶⁰ In Anlehnung an Stefan Heydeck („Steife Brise“ – Ensemblemitglied): Gespräche, 05.04.2012

⁶¹ Vgl. Interview mit Roland Trescher: in den Anlagen

mir alle Fragen, die mich beschäftigen. Zum Beispiel, was für eine Langform an diesem Abend gespielt werden soll und warum sie so eine Vorbereitung benötigt. Er erklärt mir, dass die Form „Pack dich Pico“ heißt und es bei dieser sehr wichtig ist, im Vorherein Anhaltspunkte zu bauen. Diese Form gibt es zwar auch als „Free-Form“, wobei sich keiner vorbereitet, aber Stefan erklärt, dass Langformen ohne Absprachen es schwer haben, einen guten dramaturgischen Verlauf aufzubauen. Warum Roland Trescher die „Free-Form“ an diesem Abend und allgemein nicht wählt, erläutert er im Interview (in den Anlagen).⁶²

Die Gruppe ist sehr erheiternd und locker, untereinander schauspielern sie sehr viel und leben ihre verrückten Seiten aus. Sind aber auch konzentriert, wenn es sein muss. Ihr Warm-Up ist also während der ganzen Zeit vor dem Auftritt. Kurz davor, ist aus dem Backstage-Raum ein typisches Schauspielaufwärmspiel zu hören.

Das Bühnenbild ist sehr schlicht. Es gibt hinten auf der Bühne vier schwarze Stühle, in der rechten Ecke Musikinstrumente wie Gitarren, E-Piano, Keyboard, Akkordion und etliche Geräuschemacher. Der Hintergrund besteht aus einem schwarzen Vorhang.

An dem Abend werden viele Zuschauer erwartet und es bestätigt sich, da alle Plätze ausverkauft sind. Vom Alter sind die Zuschauer von Jung bis Alt vertreten. Kinder, Jugendliche und Familien, aber hauptsächlich von 40 aufwärts. „Alma Hoppes Lustspielhaus“ ist in Hamburg berühmt für Kabarettstücke, was das ältere Publikum wahrscheinlich begünstigt.

Die Show

Das Stück beginnt. Zwei Musiker betreten zuerst die Bühne und spielen ein Intro. Ein Mitglied von „Steife Brise“ hält eine Ansprache und sagt, dass alles was zu sehen sein wird, im Augenblick passiert und noch nie so da gewesen ist. Dann betreten die Schauspieler die Bühne. Alle haben unterschiedliche und zum Teil stark charakterbehaftete Kostüme an, auch farblich sind sie nicht einheitlich sondern ziemlich bunt. Alle Schauspieler haben ein Mikro am Kopf zur Verstärkung.

Schließlich fangen sie mit der vorbereiteten Langform „Pack dich Pico“ an. Alle stellen sich im „Freeze“ auf die Bühne und kommen in Bewegung, einer nach dem anderen. Dann stellen sie ein paar Fragen an das Publikum, z.B. was das Hauptthema für das Stück sein soll, sie rufen: „Heuschnupfen“. Auf diesen Begriff wird die Gruppe versuchen, immer wieder zurückzukommen. Am Anfang steht ein Schauspieler in der Mitte und um ihn herum die Anderen. Sie beschreiben seine Eigenschaften. Zum Beispiel: „Er arbeitet in einer Fleischerei; zählt gerne die Fliegen in seinem Laden; hat Probleme auf Frauen zuzugehen; er heißt Karl; er lispelt.“ Danach spielen die anderen

⁶² Vgl. Interview mit Roland Trescher: in den Anlagen

Schauspieler mit ihm verschiedene Szenen durch, tippen ihn zum Start an und es geht los. Alle Eigenschaften, die dem Schauspieler von den anderen gegeben wurden, muss er nun beim Spielen beachten. Die in der Mitte stehende Person wechselt sich mit den anderen ab, sodass jeder Schauspieler einmal dran ist in die Mitte zu gehen, um das zu verkörpern, was die Anderen beschreiben. So geht es hin und her, bis Allen eine Rolle zugeschrieben wurde. Dann folgen die Wechsel, dabei wechseln jedoch nicht die Rollen der Personen in der Mitte, sondern bleiben stets die Gleichen. So entstehen ganz viele, im Sekundentakt wechselnde, und facettenreiche kleine Szenen. Doch kommen die Zuschauer bei dieser Form anscheinend nicht direkt in das Szenario hinein, denn die sichtbar gewünschten Reaktionen halten sich in Grenzen. Die vorstudierten Abläufe sind gerade am Anfang klar zu erkennen. Doch je länger die Szene läuft, desto besser können die Zuschauer hinein finden und gelacht wird nun schließlich auch öfter.

Wenn die Schauspieler sich antippen, wird das aktuelle Spiel sofort beendet und etwas Neues wird von dem antippenden Schauspieler angeboten.

Die Musik wird von der Band sehr zurückgenommen eingesetzt und auch nicht durchgehend über der Szene gespielt.

Die Gruppen nutzen keinerlei Requisiten und arbeiten sehr viel pantomimisch. Es wird klassisch gezeigt, angedeutet und behauptet.

Während des gesamten „Pack dich Pico“ - Stückes werden die Zuschauer nicht durch Fragen mit einbezogen, dadurch wird dieses durch sie folglich auch nicht eingefärbt. Und Wahrscheinlich ist das eines der Gründe, warum das Publikum nicht so oft, wie bei anderen Spielen, berührt ist bzw. lacht. Auch die Schauspieler müssen mit weniger Anreizen und Inspirationen, als sie sonst vom Publikum bekommen, arbeiten.

Am Ende des Spiels, gehen alle wieder in die „Freeze“-Position vom Beginn des Stückes und es folgt Applaus. Die Langform hat ca. 35 Minuten gedauert. Nun gibt es eine 20-minütige Pause.

Nach der Pause folgt nun der besagte „Theatersport“, in dem die zwei Gruppen, „Steife Brise“ und „isar148“ gegeneinander antreten und spielen. Nach jedem der einzelnen Spiele, kann das Publikum der besten Gruppe seine Stimme geben. Am Ende werden die gesammelten Punkte gezählt und der Gewinnergruppe ein Pokal überreicht.

Ein Schiedsrichter kommt auf die Bühne und sagt die jeweiligen Spiele an, die gemacht werden sollen. Gestartet wird mit einem Freundschaftsspiel, bei dem die Gruppen zunächst zusammen agieren, aber trotzdem vom Publikum einzeln bewertet werden. Danach spielen die Improgruppen die Spiele immer abwechselnde nacheinander. Traditionell müssen die Zuschauer bei dieser Art von Improtheater jedes Spiel einzählen und dann startet es.

Hier ein paar Spielbeispiele, zwei Schauspieler müssen mit dem Rücken zueinander stehen damit sie sich nicht sehen. Einer von ihnen macht eine Handlung und der andere muss einen Satz dazu sprechen. Dann passiert es zum Beispiel, dass der eine Spieler eine Gebetshaltung einnimmt und der andere sagt: „Ich will dich hier und

sofort!“. Die Zuschauer sind begeistert. Nun sammeln die Gruppen wieder Informationen vom Publikum. Es werden Begriffe für Emotionen, Handlungen und Orte erfragt und der Schiedsrichter notiert sich diese. Wenn die Gruppen dann Szenarien spielen ruft der Schiedsrichter zwischendurch „Stopp“, die Schauspieler gehen ins „Freeze“, und er wirft vom Publikum genannte oder eigene Anweisungen herein, denen die Schauspieler dann folgen müssen. Zum Beispiel: „Du bist jetzt plötzlich jetzt traurig!“ Bei einem anderen Spiel wird ein aktuelles Thema aus dem Publikum erfragt und dieses in Shakespeare-Art dargeboten, in alter Sprache und Gedichtform. Zur Abstimmung geht das Saallicht an und das Publikum muss ihre Stimmen mit der roten oder weißen Seite einer Karte hochhalten. Im Anschluss spielen sie zusammen „Daily Soap“ bei der das Publikum entscheiden kann, worum es gehen soll. Es folgen am Schluss weitere Spiele, wie Gebärdendolmetscher, Gesangsspiele, Buchspiele und vieles mehr. Trotz dem sportlichen Antreten helfen sich die Gruppen untereinander und sehen den Wettbewerb eher als Spaß.

Die Münchener Gruppe „isar148“ gewinnt schließlich den Pokal. Als Zugabe spielen sie alle zusammen ein Musical. Die Show endet schließlich nach insgesamt 2 Stunden.

Zusammenfassung:

Für die erste Hälfte, also für die Langform, werden viele Vorbereitungen getroffen. Kein Text oder Buch, aber grobe Handlungsabläufe und Rahmen abgesteckt. Sie haben keinerlei Requisiten aber bunte und charakterisierende Kostüme. Sie haben Musikbegleitung, Licht- und Toneffekte.

Deutlich wurde hier die Form des Theatersports. Schnelle kurze Spiele und ein Wettbewerb um die Gunst der Zuschauer. Wenig Tiefe in den Geschichten und der Hauptsache, Spaß zu machen.

3.4 Die Improtheatershows

In diesem Abschnitt werden die Ergebnisse und Erfahrungen aus den drei Shows zusammengefasst.

Alle Improtheatervorstellungen waren im komödiantischen Bereich angesiedelt und sollten hauptsächlich die Leute zum Lachen zu bringen. Für mich hat sich daher das grobe Bild ergeben, dass es im Improtheater meistens um Comedy geht und seltener um dramatische oder ernste Geschichten. Durch die Interviews mit den einzelnen Improschauspielern (in den Anlagen), weiß ich, dass es auch andere Formate gibt, die nicht nur „Spaß“ als Ziel haben. Leider konnte ich während meiner Recherchephase keine dieser Vorstellungen sehen, weil sie anscheinend sehr rar sind. Doch wären gerade diese Veranstaltungen, für die Untersuchung auf Authentizität, wichtig gewesen, da in komischen Stücken selten eine, für mein Thema interessante, emotionale Tiefe erreicht wurde. Trotzdem kann ich sagen, dass das Werkzeug Improvisation erreicht hat, dass ich seit Langem im Theater mal wieder richtig lachen

konnte und damit auch nicht alleine war. Das Publikum war in jeder dieser Shows begeistert, was auch meine Interviewpartner bestätigen konnten. Sie bekamen nur äußerst selten, eine negative Kritik zu hören (Interviews: in den Anlagen).

In der Form, Struktur und Aufbau waren alle drei Shows sehr ähnlich. Sie dauerten alle ein bis zwei Stunden und waren immer in zwei Teile geteilt, mit einer Pause dazwischen. Es wurden von allen keine Requisiten (außer ein paar Stühle) oder Bühnenbilder genutzt. Keine Vorstellung war vorher inhaltlich genau geplant oder hatte ein Buch. Die Rollentexte sind alle im Moment entstanden. Alle haben das Publikum essentiell in das Geschehen mit eingebracht, mal mehr, mal weniger. Es war meines Erachtens für die Gruppen schwerer, die das Publikum weniger in Anspruch genommen haben, nur gemessen an der Stimmung, da die Zuschauer ihre Visionen im kleineren Maße umgesetzt gesehen haben und den Schauspielern vielleicht zum Teil Inspirationen gefehlt haben, obwohl meine Interviewpartner dies zum größten Teil weniger so sehen.

Glaubwürdig wirkten alle Gruppen, aber manchmal hatte ich das Gefühl, dass Dinge, die zu sehen waren, vorgeplant waren, obwohl es einfach oft daran lag, dass die Schauspieler sich vorher einen Fahrplan abgesteckt haben, den sie für einige Formate brauchten.

In der Kostümauswahl hat sich eine Gruppe zu den anderen unterschieden. Zwei Gruppen haben ihre Kostüme ganz neutral gewählt, doch eine war sehr speziell in der Kostümauswahl. Dies hat sich meines Erachtens negativ ausgewirkt, weil die Kostüme die Schauspieler in Rollenbilder gezwängt haben und sie dadurch nicht mehr so frei waren, wie Schauspieler aus den anderen Gruppen. Auch für die Zuschauer wäre es schwierig geworden, wenn eine junge Schauspielerin mit kurzem jugendlichem Kleid eine alte Dame hätte spielen müssen.

Bei den Gruppen, in denen mehrere Schauspieler vertreten waren, war es leichter für sie, die Zuschauer zum Lachen zu bringen. Vermutlich da sich für das Publikum durch die Anzahl der Leute, auch ein gewisser Facettenreichtum ergeben hat und eine vermehrte Inspiration der Schauspieler untereinander möglich war. Zum Teil wurden dadurch die Geschichten auch abwechslungsreicher und mit mehr unterschiedlichen Ideen gespickt.

Nicht alle Schauspieler waren authentisch, aber die meisten schon. Die Improvisation hat ihnen geholfen, echt zu sein. Manche spielten durch die Freiheit auch zuviel, aber im Großen und Ganzen ist das Werkzeug Improvisation das, was den großen Erfolg dieses Theaterformates ausmacht, da es die Geschichten, Situationen und Sketche echt, glaubwürdig und authentisch macht.

3.5 Mit Improvisation auf der Suche nach Authentizität

Dieses Kapitel ist das Ergebnis dreier Interviews mit Improvisationsschauspielern aus dem Theaterimprobereich. Alle Interviews sind vollständig in den Anlagen vorhanden.

Zu den Personen

Das erste Interview führte ich mit Youssef Rebahi-Gilbert, im Folgenden Gilbert genannt. Vor 16 Jahren hatte er das erste Mal Kontakt mit der Improvisation im Theater. Er besuchte einen Volkshochschulkurs, der „Comedy“ hieß und von Thorsten Siewers geführt wurde. Beim Umgang mit Sketchen war ein Element des Kurses Improvisation. Von da an hat ihn dieser Bereich immer weiter verfolgt und ihm soviel Spaß gemacht, dass er vor sieben Jahren auf die Suche nach einer Gruppe gegangen ist. Impro hat ihn täglich begleitet. Er startete in der Hamburger Improtheatergruppe „Leistenbruch“, gründete dann eine eigene Gruppe „Die Comedy Guys!“ und wurde aktuell in der Gruppe „Steife Brise“ aufgenommen. Er ist trotzdem auch in den beiden anderen Gruppen noch aktives Mitglied.⁶³

Das zweite Interview führte ich mit Roland Trescher, im folgenden Trescher genannt. Er hatte seine ersten Berührungen mit der Improvisation vor ca. zehn Jahren. Er studierte Theaterwissenschaften in München. 1991 entstand dort als Experiment die erste Improtheatergruppe, in der Studenten aus der Theaterwissenschaft spielten. Roland Trescher baute diese, u.a. als künstlerischer Leiter, mit auf. Irgendwann stieg er aus und kurz darauf auch seine heutige Improkollegin Birgit Linner und gründete gemeinsam mit ihr die Gruppe „isar148“. Roland Trescher ist damals aus der alten Gruppe ausgestiegen, weil sie irgendwann an einem Punkt war, an dem sie 200 Auftritte im Jahr gespielt haben, es nur noch um Geld ging und nicht mehr darum innovative neue Geschichten auszuprobieren. Heute ist er sehr erfolgreich mit seiner Gruppe „isar148“, unterrichtet Schauspiel und gibt Improvisationsworkshops. Er ist ebenfalls in der klassischen Schauspielerei im Film und Theater tätig.⁶⁴

Das dritte Interview führte ich mit Frank Thomé, im folgenden Thomé genannt. Er ist Mitglied in der erfolgreichen Hamburger Improtheatergruppe „hidden shakespeare“. Seine erste Berührung mit der Improvisation hatte er nach seinem Schauspielstudium. In dem Studium waren außerdem die beiden späteren Gründerinnen von „hidden shakespeare“. Diese fragten ihn drei Jahre nach der Gründung der Gruppe, ob er bei ihnen nicht einen Workshop mitmachen würde, welcher sich dann schließlich als verstecktes Casting entpuppte. Er überzeugte und ist Mitglied der Gruppe geworden. Neben seiner Improschauspielkarriere ist er aber auch weiterhin im klassischen Theaterbereich als Schauspieler aktiv und in einigen Hamburger Theatern zu sehen,

⁶³ Vgl. Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert: in den Anlagen

⁶⁴ Vgl. Interview mit Roland Trescher: in den Anlagen

wie z.B. im „Hamburger Jedermann“ Stück. Aber auch in vielen anderen Gebieten, wie z.B. als Synchronsprecher.⁶⁵ Am 24.04.2012 war die Premiere des ersten Kinofilms von „hidden shakespeare“. Er heißt „Heilig Abend mit Hase“ und hat eine Länge von 50 Minuten. „hidden shakespeare“ feiert demnächst ihr 20-jähriges Jubiläum.

Ihre Faszination für Improvisation

Gilbert sagt, wenn im Improbereich eine Szene misslingt, verzeihen die Zuschauer es eher, weil sie wissen, dass es keine Vorbereitung gab. Und das ist für alle ein Gewinn am Ende. Der wichtigste Punkt für ihn ist das Publikum zu berühren, egal in welche Richtung. Durch Improvisation schafft er es stärker, die Zuschauer sagen eigentlich nach jeder Show: „Wow, und das war alles Improvisiert?“ Der Respekt der Zuschauer ist dadurch sehr viel höher. Das war für ihn die erste Hauptmotivation. Außerdem findet er es toll, dass man jederzeit und überall einfach losspielen kann, denn das Werkzeug Impro hat man immer dabei. Durch die Arbeit mit der Improvisation hat er gelernt, seinen Impulsen zu folgen. Er muss nicht erst drei Wochen als Obdachloser gelebt haben, um Einen spielen zu können, sondern hat gelernt, dass mit Impulsarbeit zu regeln.⁶⁶

Trescher glaubt an den wahren ersten Moment, den „magischen Moment“. Dieser ist für ihn der Grund, warum er Impro spielt. Sie hängen vom Timing, Zufall und Impulsen von Außen ab. So einen Moment kann man nie mehr wiederherstellen, wenn er passiert ist, meint er. Er sagt, wenn der Regisseur es schafft, den Schauspieler dahin zu bringen, dass er die Situation das erste Mal spürt, dann bekommt alles eine höhere Intensität, weil die Schauspieler sie ganz frisch und neu erleben. Es ist alles überraschend für sie, denn sie reproduzieren nichts und das sollte gefördert werden, meint Trescher, damit ein Teil des Spiels auch unbewusst beim Schauspieler geschehen kann. Den „Idealregisseur“ beschreibt Trescher so: Er sollte beim Inszenieren immer Freiräume lassen und nicht mit einem festen Konzept an die Sache rangehen.⁶⁷ „Es geht darum, zu entdecken und nicht zu erfinden.“⁶⁸

Thomé begeistert an Impro besonders, dass er auf der Bühne sein eigener Autor und Regisseur sein kann. Es ist für ihn spannend, dass er Rollen spielen kann, mit denen er sonst nie besetzt werden würde. Es ist kein Problem, z.B. eine junge Frau, ein Kind oder einen alten Mann zu spielen, diese kann er, wenn er will, an einem einzigen

⁶⁵ Vgl. Interview mit Frank Thomé: in den Anlagen

⁶⁶ Vgl. Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert: in den Anlagen

⁶⁷ Vgl. Interview mit Roland Trescher: in den Anlagen

⁶⁸ Interview mit Roland Trescher: in den Anlagen

Abend spielen. Es ist für ihn die Freiheit vom optischen Eindruck und der Ausstrahlung, die man hat. Zudem hat er vor seinen Improauftritten nie Lampenfieber, wie bei den klassischen Auftritten, da er nie weiß, was auf ihn zukommt.⁶⁹

Kann Improvisation Theater und Film authentischer machen?

Alle drei beantworteten diese Frage mit „Ja“, jedoch in unterschiedlicher Weise.

Gilbert ist absolut davon überzeugt, dass Improvisation beide Bereiche authentischer machen kann. Er sagt, dass Schauspieler durch Improvisation „wirklich ihren wahren Emotionen folgen, die sie gerade fühlen, dass sie sich wirklich zuhören, dass sie aufeinander eingehen, sie des Anderen annehmen, das muss dafür gegeben sein.“⁷⁰ Nicht nur die Schauspieler, auch das ganze Team sind in einer Produktion ehrlich miteinander verbunden und das mehr als nur das, fast seelisch, sagt Gilbert. Daraus resultiert für ihn ein authentisches Ergebnis und die Leute „akzeptieren diese Realität als wahr.“⁷¹

Gilbert arbeitet durch die Improvisation nun stärker mit Impulsen. Dies macht ihn authentischer, sagt er.

Der Kerngedanke von Improvisation ist für ihn „immer wieder neu“.⁷²

Im Filmbereich nennt er das Beispiel „Lost in Translation“. Er meint, dass viele Szenen, gerade die zwischenmenschlichen Szenen, nie so stark geworden wären, hätten sie im Drehbuch gestanden. Außerdem hätten ein paar Szenen so nicht geschrieben werden können. Ein Autor, wenn er ein großes handwerkliches Geschick hat, weiß wie eine Geschichte funktioniert und aufgebaut werden muss, doch nennt er sie „Orgel spielende Emotionstypen“, soll heißen, dass sie die „Orgel der Emotionen“ im Zuschauer spielen. Das macht es dann vielleicht gut, aber für ihn nicht authentisch. „Es kann nichts authentischer sein, als das, was aus dem innersten des Schauspielers selbst kommt. Und das ist das, was einem Impro schenkt, für ein Stück, für einen Film, für eine Minute, für eine Sekunde und für den Moment.“⁷³ Sei es auch nur, wie Bill Murray seinen Finger hält, wäre es geschrieben gewesen, sagt er, dann wäre es vielleicht zu 90% super authentisch, aber 10% würden halt noch fehlen. „100% Authentizität bekommt man nur durch die Improvisation.“⁷⁴

Trescher denkt, dass Impro authentischer machen kann. Er unterscheidet dabei die

⁶⁹ Vgl. Interview mit Frank Thomé: in den Anlagen

⁷⁰ Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert: in den Anlagen

⁷¹ Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert: in den Anlagen

⁷² Vgl. Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert: in den Anlagen

⁷³ Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert: in den Anlagen

⁷⁴ Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert: in den Anlagen

Improvisation in der Probe, die es ja schon seit Jahrhunderten im Theater gibt und der ziemlich jungen Improvisation als Endprodukt und Vorstellung vor Publikum. Im Film gibt es am Ende ein festes Ergebnis, im Gegensatz zum Theater, wo jeden Abend etwas Anderes entsteht. Da man im Film jedoch zu einem Ergebnis hin improvisieren kann, würde er auch in diesem Bereich die Authentizität bejahen. Er glaubt „dass reale 1zu1 improvisierte Momente, authentisch sind, die kleine unbewusste Momente und körperliche Reaktionen herstellen und somit Überraschung bieten, die weder Autor noch Regisseur vorausgeplant hatten.“⁷⁵

Er sagt aber auch, dass authentische Momente im „Nicht-Improfilm“ möglich sind, jedoch haben improvisierte Filmmomente eine andere Tiefe, sie sind „nicht auf den Punkt inszeniert, sie haben ein Tempo, das unserem natürlichen Aktion-Reaktion-Tempo entspricht.“⁷⁶ Er meint, dass es sehr viel mit Timing und Rhythmus zu tun hat und dass es beim Impro anders ist, als wenn man sich an ein vorgegebenes Timing nach Drehbuch halten muss.

Was er anprangert ist, dass es heute auf der Bühne nur noch selten um Inhalte geht, sondern eher um Unterhaltung. Es geht nur noch um Überraschungsmomente, Timing, Spontaneität, was die klassischen Aspekte der Improvisation sind, aber nicht mehr um Tiefgang, Figuren oder die Geschichte. Er unterscheidet auch zwischen Improcomedy und Improtheater. Das eine ist nur Entertainment, wo man wenig Authentizität findet, womit aber die Gruppen ihr Geld verdienen, das Andere ist richtiges Improtheater für ihn, da es sich dabei um wirkliche Schauspielerarbeit handelt, nicht so wie in den Theatersportformen. Aber leider füllt das, was für ihn das wahre Potential von Improtheater ausmacht, Qualität hat und wirkliches Schauspiel ist, heute die Säle nicht mehr.

Trescher führt aber auch ein Beispiel auf, das dazu führen kann, mit der Improvisation Unauthentisches zu erzeugen. Er meint, wenn man zu viel über das improvisierte Schauspiel nachdenkt, wird man ganz schnell eitel und das führt dazu, dass man nicht mehr authentisch ist.⁷⁷

Thomé glaubt, dass Improvisation authentischer machen kann und merkt es sogar in seinen anderen Tätigkeitsfeldern, dass ihn die Erfahrung des Improtheaters, positiv in seiner klassischen Schauspielerarbeit beeinflusst. Er sagt, da er beides macht, beeinflusst sich das gegenseitig positiv. Es wirkt sich auf seine Rollenarbeit aus, wie er Gefühle abrufen kann, aber jetzt auch anders an Rollen rangeht. Er sieht jetzt viel stärker die Möglichkeit, sich selbst einbringen zu können. Er nimmt sich jetzt nicht nur

⁷⁵ Interview mit Roland Trescher: in den Anlagen

⁷⁶ Interview mit Roland Trescher: in den Anlagen

⁷⁷ Vgl. Interview mit Roland Trescher: in den Anlagen

einer Rolle an, sondern überlegt sich auch deren Hintergrund bzw. Geschichte. Was war diese Figur vor 5 Jahren, wo war sie und in welcher Lebenssituation? Er sagt, dass er einer Rolle dadurch sehr viel Tiefe und Vielfalt geben kann und hat „das Gefühl, dass durch Impro vielleicht der Mut zur Authentizität gefördert wird.“⁷⁸ Er findet, dass etwas Authentischeres entstehen kann, wenn man beispielsweise nicht, wie im klassischen Theater, vermutet, eine Szene jetzt größer spielen zu müssen, damit das Publikum dadurch mehr ergriffen ist, sondern man experimentieren und sehen kann, was passiert, wenn man es auf die eine oder andere Art spielt. Zudem meint Thomé, dass man bei Timing-Geschichten durch Impro auch den Mut dazu bekommt Pausen zu machen und Szenen auszuhalten, jemanden zu spielen, der einfach mal wartet, ohne gleich einen Text abzusondern, wie im wahren Leben. Das sollte viel mehr im klassischen Theater möglich sein.

Doch sagt er auch, dass er nicht jede Form von Improtheater authentisch findet. Es gibt eine Menge Gruppen, die nicht so gut sind. Sie spielen für ihn nur Karikaturen, weil sie ihrer schauspielerischen Leistungen nicht vertrauen.

Thomé berichtet außerdem von einem eigenen Negativbeispiel. Im seinem Improfilm „Heilig Abend mit Hase“ stand ihnen manchmal im Wege, dass sie gut trainierte Improschauspieler sind. Er berichtet von einem Moment im Film, in dem er eine Waffe in der Jackentasche hatte und er die Jacke einem anderen Schauspieler gegeben hat. Dieser hat bemerkt, dass die Jacke schwerer ist als sie eigentlich sein sollte. Als er nun nachgucken wollte, hat er sich gedacht, dass in der Jacke bestimmt Etwas ist, was Thomé als Joker vielleicht noch braucht, um es später in die Geschichte einbringen zu können und hat, entgegen seinem natürlichen Instinkt, nicht in die Tasche geguckt. Somit ist etwas Unauthentisches entstanden.

Thomé berichtet jedoch hauptsächlich von schönen, authentischen und intensiven Momenten im Film. Oft erlebten die Schauspieler Überraschungen und Unvorhersehbares und machten dementsprechende Reaktionen darauf, die sie nie so echt hätten spielen können, sagt er. Zum Beispiel den ersten Moment, wenn einer ein Geschenk öffnet, was dort im Gesicht passiert, das kann man nur schwer schreiben, erspielen oder herstellen. Ein anderes Beispiel ist der echte Schreck eines Schauspieler. In einem Drehbuch steht dann: „Macht das Geschenk auf und ist entsetzt“, doch wird das immer eine Interpretation des Schauspielers von seiner Figur, bei der er sich fragt: „Wie würde meine Rolle jetzt entsetzt schauen oder reagieren?“ Diese Herangehensweise hat nichts Ursprüngliches. Er findet, dass durch Impro möglich ist, mehr in die entstandenen Gesichtsausdrücke hineinzuiinterpretieren und dass das schwerer ist, mit einem Drehbuch herzustellen.

⁷⁸ Interview mit Frank Thomé: in den Anlagen

Beim „hidden shakespeare“ - Film hat das Ensemble Biografien festgeschrieben bekommen, doch trotzdem waren die Emotionen, die da entstanden sind, wirklich private Gefühle, sagt er. Beim klassischen Film und Theater sieht er allgemein das Problem, dass wenn eine Szene nicht passt, sie 30 Mal wiederholt wird, bis sie passt. Thomé denkt, dass die Zuschauer bemerken, dass das was sie sehen, irgendwie nicht in diesem Moment passiert. Beim Impro entsteht für ihn hingegen in solchen Momenten eine besondere Energie, die sich überträgt. Er sagt, das Problem, dass das klassische Theater manchmal weniger als das Improtheater berührt, liegt daran, dass es oft zu verkopft an die Geschichten herangeht. „Es läuft natürlich beim Impro auch viel Kopfarbeit, um Geschichten hinzukriegen und eben einen Bogen zu schaffen, aber trotzdem muss man immer vollkommen auf den jeweiligen Moment reagieren und das ist wahrscheinlich das, was man oft dem Theater anmerkt, das es eben Sachen sind, die erprobt worden sind, die jetzt nicht spontan entstanden sind(...)“⁷⁹.

Er zieht einen Vergleich mit deutschen Dokusoaps. In denen agieren Menschen, die viele Zuschauer als authentisch bewerten würden. Sie machen Dinge, bei denen man in einem Film nach Buch wahrscheinlich sagen würde, dass es absurd ist, aber die Zuschauer glauben es diesen Formaten, sagt er.

Er findet es schwer, eine Authentizitäts-Grenze zwischen klassischen Film und Improfilm zu legen, denn er kennt ebenso viele Beispiele im klassischen Film, die er authentisch findet. „Das macht einen guten Schauspieler aus, dass er wirklich authentisch wirkt.“⁸⁰ Er glaubt aber, dass die Arbeitsweise mit der Improvisation Reaktionen purer und unmittelbarer machen kann und dass durch die Situation Sachen passieren, die authentisch sind.⁸¹

Die Zukunft für Improvisation

Alle Drei wollen der Improvisation treu bleiben.

Gilbert denkt, dass ein Teil genauso weitergehen wird wie bisher. Es wird zwar weiterhin viel kopiert werden, aber sieht er auch experimentierfreudige Tendenzen, diese zwar nur bei kleineren Gruppen, doch wird es seiner Meinung nach definitiv vorangehen. Er hofft, dass der Kern so bleibt und dass der Wert darauf gelegt wird, dass Geschichten erzählt werden. Er wünscht sich im Allgemeinen, dass Impro noch bekannter wird und auch massentauglich angepasst, da es am Ende doch immer darum geht, Menschen zu berühren.⁸²

⁷⁹ Interview mit Frank Thomé: in den Anlagen

⁸⁰ Interview mit Frank Thomé: in den Anlagen

⁸¹ Vgl. Interview mit Frank Thomé: in den Anlagen

⁸² Vgl. Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert: in den Anlagen

Trescher meint, dass die Entertainmentfaktoren weiterhin stärker bleiben werden, als die wirklichen Improtheatervorstellungen mit Tiefgang, einer Geschichte und schauspielerischen Leistung. Er meint, dass das weiter eine Nische bleiben wird.

Er wünscht sich zudem in der Zukunft mutigere Improgruppen, da sich heut zu Tage seines Erachtens keiner mehr etwas traut, weil der Masse es viel wichtiger ist, den Saal voll zu bekommen. Sie spielen Improgames hoch und runter und machen das, was sicher gut beim Publikum ankommt. Jedoch entwickelt sich Improtheater dadurch viel langsamer, sagt er. Er denkt, dass es aus diesen Gründen weiterhin ein Underdog in der Kulturszene bleiben wird. Er sagt, heute kann man im Improvisationstheater von den Shows alleine nicht mehr leben, da es mittlerweile viel zu viele Improgruppen gibt.⁸³

Thomé findet, dass Improvisation viele Möglichkeiten bietet, Verwendung zu finden. Er könnte mit seiner Gruppe viel mehr touren, oder den Seminarbereich ausbauen, aber das wird immer frei von allen Gruppenmitgliedern nach Lust und Laune entschieden. Eigentlich sind zu dieser Zeit ganz gut ausgelastet.⁸⁴

3.6 Improtheater laut Keith Johnstone

Keith Johnstone wurde 1933 in Großbritannien geboren und arbeitete zuerst als Dramaturg beim „Londoner Royal Court Theatre“. Danach wanderte er nach Canada aus und unterrichtete dort an der Universität in Calgary. Er gründete das „Loose Moose Theatre“ und damit die Heimat für die Form des Theatersports.⁸⁵

Keith Johnstone hat eines der wenigen Bücher über „Improvisation“ geschrieben. Er wird in diesem Gebiet oft zitiert und sein Buch: „Improvisation und Theater“ ist für viele Improschauspieler eine Art „Bibel“.

„Gaskill erzählt: ‚Keith fing an, seine eigene, besondere Art der Improvisation zu lehren, die vor Allem auf märchenhaften Geschichten basierte, auf Wortassoziationen, freien Assoziationen, intuitiven Antworten; später lehrte er auch die Arbeit mit Masken.‘“⁸⁶

Eine seiner wichtigsten Taten war es, Diskussionen von Schauspielern oder Regisseuren im Theater, die meistens ziellos waren, abzuschaffen und die Treffen lieber zu „Darstellungs-Sitzungen“ zu machen, denn das, was passiert war ihm wichtig und nicht das, was man darüber sagt.⁸⁷ „In Johnstones Fall war es das Mittel, durch

⁸³ Vgl. Interview mit Roland Trescher: in den Anlagen

⁸⁴ Vgl. Interview mit Frank Thomé: in den Anlagen

⁸⁵ Vgl. Johnstone, 2008: 2

⁸⁶ Vorwort von Irving Wardle in: Johnstone, 2008: 7-8

⁸⁷ Vgl. Vorwort von Irving Wardle in: Johnstone, 2008: 7-8

das er sich selbst befreite, indem er andere befreite.“⁸⁸

In diesem Buch sind die Erkenntnisse aus 20 Jahren Arbeit gesammelt. Darüber hinaus wird viel über die Erfahrungen im Gebiet der Improvisation erzählt.

„Das ist der Kern von Johnstones Lehre. Deine Phantasie ist nicht impotent, solange du nicht tot bist; du bist nur eingefroren. Schalte den verneinenden Intellekt aus, und heiße das Unbewußte als Freund willkommen: Es wird dich an Orte führen, die du dir nicht hast träumen lassen, und es wird Dinge hervorbringen, die ‚origineller‘ sind als alles, was du erreichen könntest, wenn du Originalität anstrebst.“⁸⁹

Die Grundelemente seiner Lehre sind die Hinterfragung der Geschichte, was bringt die Leute zum Lachen? Welche Beziehungen interessieren die Zuschauer? Wie denkt man sich beim Improspiel den nächsten Schritt aus und gibt eine negative Antwort auf die Frage, dass Konflikte dramaturgisch wichtig sind?⁹⁰

Mein Interviewpartner Roland Trescher aus der Gruppe „isar148“ hat, wie auch eine Menge anderer guter Improschauspieler, Workshops von ihm besucht.

Theorien aus seiner Arbeit mit Improvisation

In seinem Buch behandelt er vier Schwerpunkte: Status, Spontaneität, Erzähltechniken, Masken und Trance.

Bei der Arbeit im „Royal Court Theater“ in London machte Johnstone mit seiner Improvisationsgruppe die Erfahrung, dass Dinge, die im Spiel aus Eingebung passierten, entweder genauso gut sein können oder sogar besser, als wenn sie mit einem festgelegtem Text entstanden wären.

Johnstone erzählt, dass Edward Bond in der Autoren Gruppe des „Royal Court Theatre“ die Erfahrung gemacht hat, dass es in Dramen nicht um Charaktere geht, sondern um Beziehungen.

Zudem berichtet Johnstone von Carl Weber, der über Brecht sagt, wenn die Schauspieler angefangen haben, zu erklären, sagte Brecht, dass er keine Diskussion während der Proben haben möchte und wollte lieber, dass die Schauspieler ausprobieren.⁹¹

Johnstone begann irgendwann, Stücke während der Proben zu schreiben, mit Theatergruppen, die ihn dafür engagierten. So konnte er zum Teil in acht Wochen zwei Stücke schreiben, manche davon waren auch Improvisationsstücke wie z.B. „Der Fisch“.

Als Johnstone lernte das Regie führen und wurde durch äußere Umstände mit

⁸⁸ Vorwort von Irving Wardle in: Johnstone, 2008: 8

⁸⁹ Vorwort von Irving Wardle in: Johnstone, 2008: 9

⁹⁰ Vgl. Vorwort von Irving Wardle in: Johnstone, 2008: 10

⁹¹ Vgl. Johnstone, 2008: 37

Spontaneität bereichert. Er sagt, dass er nicht so viel über Regie wüsste, aber einfach mit gesundem Menschenverstand vorgeht und versucht, immer einleuchtende Lösungen zu sehen.⁹²

Als Johnstone beim „Royal Court“ anfang zu lehren, bemerkte er, dass Gespräche, die die Schauspieler miteinander spielten, sich nicht so anhörten, wie die, die er auf der Straße im wirklichen Leben hört. Er versuchte ihnen Anweisungen zu geben, dass sie nicht versuchen sollen geistreich oder witzig zu sein, aber das half nichts. Er bemerkte, dass sie es nicht mal hinbekommen, Situationen auszuhalten und darauf zu warten, bis sich etwas aus ihnen selbst heraus entwickelte. Sie wollten ständig „interessante“ Ideen einbringen.⁹³ „Wenn beiläufige Gespräche wirklich grundlos und vom Zufall gelenkt sind, warum war es dann unmöglich, sie im Studio wiederzugeben?“⁹⁴

Status

Johnstone beschäftigten Theaterstücke, die für ihn sehr „theatralisch“ wirkten und selten so, wie er es aus dem wahren Leben kennt. Er fragte sich, was die Gründe dafür seien. Er untersuchte die unterschiedlichen Motive der Figuren. Er versuchte, seinen Schauspielern zu erklären, dass sie während ihres Spielens, mal den Status minimal zueinander verändern sollen, sich höher oder tiefer ihres Gegenübers zu sehen. Dies brachte plötzlich positive Veränderungen und die Szenen wurden authentischer.⁹⁵ „Plötzlich verstanden wir, daß jeder Tonfall und jede Bewegung Status vermittelt, daß keine Handlung zufällig oder wirklich ‚grundlos‘ ist.“⁹⁶ Im Buch wird nun der „Status“ eines der 4 Hauptkapitel, in der Untersuchung.

Auch der Raum, in dem die Schauspieler agieren, ist für Johnstone essentiell. „Meiner Meinung nach können Zuschauer sich nur dann mit dem Stück ‚eins fühlen‘, wenn die Bewegungen des Schauspielers in Bezug stehen zu dem Raum, in dem er sich befindet, und zu den anderen Schauspielern.“⁹⁷ Er sagt, dass die Zuschauer nur mit den Schauspielern mitgehen, wenn die Bewegungen spontan sind und nicht verkopft.⁹⁸ Der Status wirkt sich auch auf den Text aus. Johnstone beschreibt, wer einmal gesehen hat, wie wichtig „Status-Handlungen“ sind, dass jeder Ton und Körperhaltung den Status anzeigen, sieht plötzlich alles mit anderen Augen.⁹⁹ „Meiner Meinung nach haben wirklich fähige Schauspieler, Regisseure und Stückeschreiber ein intuitives

⁹² Vgl. Johnstone, 2008: 42

⁹³ Vgl. Johnstone, 2008: 51

⁹⁴ Johnstone, 2008: 51

⁹⁵ Vgl. Johnstone, 2008: 52

⁹⁶ Johnstone, 2008: 52

⁹⁷ Johnstone, 2008: 96

⁹⁸ Vgl. Johnstone, 2008: 96

⁹⁹ Vgl. Johnstone, 2008: 122

Gespür für die Status-Handlungen, die das Leben der Menschen regieren. Die Kunst, diese verdeckten Motive scheinbar zufälliger Verhaltensweisen, kann man auch erlernen.“¹⁰⁰ Er geht sogar noch weiter und sagt, wenn man den Status beachtet, wird das Stück faszinierender, lässt man ihn hingegen unbeachtet, wird es meistens langweilig.

Spontanität

Johnstone machte es sich zur Aufgabe, fantasielose Menschen in fantasievolle Menschen zu verwandeln und sagt auch, dass das möglich ist.¹⁰¹

Anhand von Vers-Bildung erklärt er, dass das Beste an Versen die Spontaneität ist, und es besser ist, sie nicht zu „erkünsteln“. Schauspieler sollen nicht darüber nachdenken, was sie sagen wollen, sondern sollen die Wörter einfach kommen lassen, man muss während der Improvisation das Kontrollsystem ausschalten und am Anfang daran denken, dass es nicht darauf ankommt, wie gut die Verse werden. Wenn dann gute Verse zustande kommen, darf man nicht versuchen, noch bessere zu machen, also den Anspruch nicht steigen lassen, sonst versiegt die Inspiration wieder.¹⁰²

Erzähltechniken

In diesem Kapitel geht es Johnstone darum, inwiefern man vorher an die Bedeutung einer Geschichte denken sollte, wenn man sie erschafft. Die Bedeutungen, die im Nachhinein von Rezipienten in das Werk gelegt werden, sind meistens Dinge, an die der Verfasser nicht einmal gedacht hat. Oder es wird versucht, eine Bedeutung rüberzubringen, die aber im fertigen Werk auf die Zuschauer ganz anders wirkt.¹⁰³ Er zieht einen Schluss und sagt: „[...]was kann der Zuschauer vernünftigerweise anderes machen, als sich von dem Strom mitreißen zu lassen und das Stück mitzuerleben, anstatt herausfinden zu wollen, was es ‚bedeutet‘?“¹⁰⁴ Er findet, man sollte den Inhalt ignorieren.

„Wenn man spontan vor einem Publikum improvisiert, muß man akzeptieren, daß sein Innerstes sich dabei offenbart.“¹⁰⁵ Er meint, wenn er darüber nachdenken würde, was die Bedeutung der angebotenen Inhalte der Schauspieler ist, wäre er eine Bedrohung für sie. Sie würden ihn lieben oder hassen. Darum ignoriert er den Inhalt und sieht den Vorteil darin, sich dann besser auf die Erzählung und deren Struktur konzentrieren zu

¹⁰⁰ Johnstone, 2008: 122

¹⁰¹ Vgl. Johnstone, 2008: 127

¹⁰² Vgl. Johnstone, 2008: 176-178

¹⁰³ Vgl. Johnstone, 2008: 186-187

¹⁰⁴ Johnstone, 2008: 188

¹⁰⁵ Johnstone, 2008: 188-189

können.¹⁰⁶

„Ein Improvisations-Spieler muß wie ein Mensch sein, der rückwärts geht: Er sieht, wo er gewesen ist, aber er achtet nicht auf Zukünftiges.“¹⁰⁷ Dementsprechend kann ihn die Geschichte überall hinführen, er muss sich jedoch immer an Vergangenes erinnern und das mit einbringen. Dem Publikum gefällt es, wenn bekannte Motive immer wieder auftauchen, denn es bewundert das Talent des Improspielers, nicht immer nur Neues zu produzieren.¹⁰⁸

Johnstone erläutert das Problem, dass Improschauspieler zwar Status-Handlungen untersuchen, frei assoziieren und Erzählmomente verbinden können, aber wenn ihnen gesagt wird, dass sie eine Geschichte entwickeln sollen, reagieren sie oft gelähmt. Es ist für Johnstone aber auch ersichtlich, worin die Ursache dessen liegt, denn die Improschauspieler sollen die Routine brechen und nicht planerisch tätig sein.

Johnstone beschreibt, wie eine Geschichte zu einer Geschichte wird. Es ist wichtig, dass Routine, die sich im Handeln der Personen entwickeln, unterbrochen wird. Er sagt, dass viele Leute meinen, wenn man eine interessante Tätigkeit hinzufügt, kann das helfen, doch Johnstone sieht das anders. Er gibt ein Beispiel für Routine in einem Szenario. Wenn Bergsteiger einen Berg besteigen und danach wieder absteigen, ist das keine Geschichte, sondern eine Dokumentation. Wenn sie aber auf ein abgestürztes Flugzeug treffen, oder anfangen, sich gegenseitig zu essen, dann ist es eine Geschichte. Wenn sich eine Geschichte entwickelt, dann entwickelt sich auch eine Routine (Bergsteiger steigen auf und ab), die bedarf es, zu unterbrechen (Treffen auf ein abgestürztes Flugzeug).¹⁰⁹

Als weitere Regeln nennt er, dass man Handlungen nicht woanders stattfinden lassen darf. Alles muss auf der Bühne bleiben bzw. passieren und man sollte nicht irgendwo hin ausweichen.

Und ebenfalls darf man die Geschichte, die erzählt wird, nie neutralisieren.¹¹⁰

Johnstone sagt zwar, dass ein Improspieler sich nicht um den Inhalt kümmern braucht, weil der von selbst entsteht. Das stimmt aber auch nicht, da richtig gute Improschauspieler wissen, auf was es ankommt. Er meint, dass man den Schülern sagen muss, dass sie nicht auf den Inhalt achten sollen, dass dieser Inhalt sich von selbst entwickelt, genau so, wie man ihnen sagen muss, dass die Fantasie mit ihnen nichts zu tun hat und dass sie keinen Einfluss darauf haben, was der Geist produziert. Dann folgt das außer Kraft setzen der Kontrolle, während sie Kontrolle ausüben. Es

¹⁰⁶ Vgl. Johnstone, 2008: 189

¹⁰⁷ Johnstone, 2008: 198

¹⁰⁸ Vgl. Johnstone, 2008: 198

¹⁰⁹ Vgl. Johnstone, 2008: 235-236

¹¹⁰ Vgl. Johnstone, 2008: 242

geht im Grunde darum, Schauspieler ihrer Verantwortung los zu sprechen. Wenn sie bereit sind, und weit genug sind, dann können sie wieder die Verantwortung übernehmen, sagt Johnstone.¹¹¹

Masken und Trance

Johnstone spricht des Weiteren über den Zustand, in dem sich ein Schauspieler befindet, wenn er improvisiert. Einige Schauspieler behaupten, sie seien sie selbst, wenn sie spielen, doch Johnstone entdeckt, dass die Schauspieler oft Gedächtnislücken haben, wenn man sie fragt, was passiert ist. Er beschreibt das als eine Besessenheit von einem Charakter. Er untersucht, ob es ein Trancezustand sein kann, in dem ein Schauspieler gerät. Er berichtet von einem Improspieler, der meinte, dass es mit den Gedächtnisausfällen wie beim Orgasmus ist, wenn eine Szene schlecht war, erinnert er sich an alles, was sie gut, vergisst er, was geschehen ist.¹¹²

Zusammenfassend

Im Nachwort beschreibt George Tabori, worauf es Johnstone ankommt.

Johnstone stellte fest, dass im Leben alle Menschen Rollen spielen und Konflikte nur entstehen, da wir irgendwas wollen. Er stellt ein Gebot auf, das sagt, dass man kein Theater spielen soll, dass das „Sein“ die „Wahrheit“ ist und das Schauspiellern „Lüge“ bedeutet.¹¹³ „Der berüchtigte Widerspruch zwischen Sein und Schein kann durch die grundlegende Authentizität unserer Machtspiele, auf denen Johnstones Definition von Konflikt beruht, aufgelöst werden.“¹¹⁴

„Keith Johnstone hat mit typisch englischem Entdeckermut ein paar breite Schneisen in den finsternen Dschungel der Kreativität geschlagen.“¹¹⁵

3.7 Der Moment

Der Moment ist eines der wichtigsten Erzeugnisse des Improtheaters. Es ist nicht die Geschichte, denn sie erlangt oftmals nicht die Stärke der Geschichten des klassischen Theaters. Und wenn doch mal eine perfekte Geschichte erzählt wird, wirkt sie nicht mehr improvisiert. Auf die einzelnen Momente kommt es an.

In diesen Momenten fließen Zufall und Absicht zusammen und lassen eine neue und

¹¹¹ Vgl. Johnstone, 2008: 242-243

¹¹² Vgl. Johnstone, 2008: 260-261

¹¹³ Vgl. Nachwort von George Tabori in Johnstone, 2008: 361

¹¹⁴ Nachwort von George Tabori in Johnstone, 2008: 361

¹¹⁵ LÖSEL, 2004: 8

überraschende Bedeutungen entstehen.¹¹⁶ „Ein oder zwei interessante Momente rechtfertigen einen ganzen Theaterabend!“¹¹⁷ Es ist ratsam für Improgruppen, dass sie vor einer Show überlegen, welchen Momenten sie eine Chance zum Entstehen geben möchten.¹¹⁸

Der magische Moment

Realitätsebenen werden durcheinander geworfen¹¹⁹, alles kann geschehen, „Gegenstände können sprechen oder sich bewegen, Menschen können sich verwandeln, Stimmen können aus dem Off kommen, Dinge können wachsen oder schrumpfen, aus dem Inneren der Figur können Gedanken und Gefühle auftauchen und reden usw.“¹²⁰ All das kann zu magischen Momenten führen, in denen sich fiktive Realitäten verwandeln können. Die Zuschauer werden dadurch bereiter, in die Welt hineinzugehen.¹²¹

Der wahre Moment

„Manchmal schimmert an einem Improvisations-Abend eine tiefe Wahrheit hervor, eine persönliche Wahrheit eines Spielers oder einer Spielerin, die mit der allgemeinen, menschlichen Wahrheit der Zuschauer zusammenfließt und diese in Bewegung bringt.“¹²² Diese Momente bleiben beim Zuschauer noch lange haften. Schauspieler vergessen sich in diesen Momenten selbst, denn etwas Anderes spricht aus ihnen, agiert und stellt Beziehungen her.

Diese Momente der Wahrheit erreicht man aber nicht durch Absicht, sie entstehen nebenbei. Doch entstehen diese nur beim Zuschauer, nicht beim Schauspieler, sie erleben diesen wahren Moment in diesem Moment nicht, sie wissen dabei nicht was passiert und sind danach nur verwirrt und erschöpft.¹²³ Der Moment „lauert im Dunkeln und so geht der Zuschauer innerlich in sein eigenes Dunkel und findet dort etwas, was viel persönlicher und geheimnisvoller ist als das, was die Spielenden an Konkretem im Kopf gehabt haben mögen.“¹²⁴ D.h. Improvisation transportiert keine Inhalte, sondern

¹¹⁶ Vgl. LÖSEL, 2004: 229

¹¹⁷ LÖSEL, 2004: 229

¹¹⁸ Vgl. LÖSEL, 2004: 229

¹¹⁹ Vgl. LÖSEL, 2004: 230

¹²⁰ LÖSEL, 2004: 230

¹²¹ Vgl. LÖSEL, 2004: 230

¹²² LÖSEL, 2004: 230

¹²³ Vgl. LÖSEL, 2004: 230-231

¹²⁴ LÖSEL, 2004: 231

nur einen Schlüssel, den die Zuschauer nehmen und damit in sich selbst etwas öffnen.¹²⁵

¹²⁵ Vgl. LÖSEL, 2004: 8

4 Improvisation im Film

4.1 Einleitung

Nur vorweg, über Improvisationsfilm als Schwerpunkt, ist in der deutschsprachigen Literatur nur schwer etwas zu finden.

Improvisiert wurde schon zur Stummfilmzeit. Wenn sich in einer Szene z.B. zwei Figuren miteinander unterhielten, wurde diese Handlung zwar im Drehbuch vermerkt, aber meistens nur indirekt und nicht als festgelegter Dialog. Während der Dreharbeiten haben die Akteure dann das Gespräch improvisiert. Oft haben die Zuschauer im Kino dann schon vor den, in Stummfilmen eingeblendeten, Schrifttafeln verstanden, worum es in der Szene geht, da sie die Schauspieler in ihrem Sprachverhalten in Ruhe studieren konnten.¹²⁶

Einer der ersten Vertreter, der Improvisation im Film anwendete, war der heute als Begründer des amerikanischen Independentfilms bekannte John Cassavetes, der 1959 den Weg wieder zum unabhängigen Filmemachen geebnet hat, mit Filmen wie „Husbands“ (1970) und „A Woman under Influence“ (1974).¹²⁷ „Trotz seines schwierigen Stils, der auf Improvisation und intensiven Beziehungen zwischen den Schauspielern beruht, gelang es Cassavetes, seine Filme ohne Studio-Geld zu finanzieren.“¹²⁸

Das dänische Kino hatte noch vor der DOGMA-Bewegung, auf die im Folgenden noch eingegangen wird, seit den sechziger Jahren, schon Realismus als Bestrebung und zentralen Punkt. Es war ein Sozialrealismus, der auf reale Milieus Bezug nahm und ein Wirklichkeitsverständnis entwickelte, in dem Alltag und Geschichte prägend waren. Beim realistischen Film wurde die Intension von Dokumentationen genommen und sollte, meistens ohne Beachtung der traditionellen Erzählstruktur, eine Wirklichkeit widerspiegeln.¹²⁹

Anhand zweier wichtiger Vertreter des Improvisationsfilms wird im Folgenden versucht deutlich zu machen, welche Möglichkeiten und Auswirkungen Improvisation auf den Film haben können. Die Wahl fiel zum Einen auf den wahrscheinlich international bekanntesten Improvisations-Regisseur Lars von Trier, der mit DOGMA 95 sogar eine weltweite Bewegung in Gang setzte, und zum Anderen auf Andreas Dresen, der als deutscher Regisseur auch international mit seinen Improvisationsfilmen großen Erfolg

¹²⁶ Vgl. KOEBNER (Hg.), 2011: 138

¹²⁷ Vgl. MONACO, 2006: 377

¹²⁸ MONACO, 2006: 377

¹²⁹ Vgl. GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 25

feierte und genau wie Lars von Trier schon mehrmals mit seinen Filmen beim Festival in Cannes vertreten war.

4.2 Lars von Trier

4.2.1 Zur Person

1953 ist Lars von Trier in Kopenhagen geboren worden. 1983 beendete er die Filmschule und wurde bald einer der zentralsten Köpfe des dänischen Kinos. Er beeinflusste viele Filme und Filmemacher und bekam wichtige Bedeutung in der neuen Generation von Regisseuren, in seinem Heimatland wie auch in der Welt.

Seine Filme reichten von Avantgarde bis Re-Interpretationen von klassischen Filmgenres. Seine ersten Erfolge hat er mit seiner „Europa Trilogie“ („The Element of Crime“ (1984), „Epidemic“ (1987), „Europa“ (mit der gegründeten Zentropa 1991)).

Lars von Trier gründete 1991 mit einem dem Produzenten Peter Aalbæk Jensen eine eigene Produktionsfirma mit dem Namen „Zentropa“.

Trier realisierte zwei TV-Produktionen und probierte schon dort Techniken aus, die es leichter gemacht haben, sich mehr auf die Schauspieler zu konzentrieren. Die daraus gewonnenen Erfahrungen inspirierten ihn zusätzlich später zu „DOGMA 95“. Die Produktion war so ein Erfolg, dass er eine neue Trilogie verwirklichen konnte. Sie hieß „Goldherz Trilogie. Zu dieser Trilogie gehörten die Filme „Breaking the Waves“ (1996), „Idioten“ (1998) und „Dancer in the Dark“ (2000).

1995 veröffentlichte Trier mit Kollegen das „DOGMA 95“ – Manifest und über diese Bewegung und genauer, dem 1998 veröffentlichten, und ersten Improvisationsfilm „Idioten“ wird in den nächsten Abschnitten behandelt.¹³⁰ Um seine Arbeitsweisen im Improvisationsbereich verstehen zu können, wird zuerst die „DOGMA 95“-Bewegung erläutert, in der er der Hauptbegründer war.

4.2.2 DOGMA 95

„DOGMA 95“ ist ein Kollektiv von Filmregisseuren, gegründet im Frühjahr 1995. DOGMA 95 hat das erklärte Ziel, ‚gewissen Tendenzen‘ im zeitgenössischen Film entgegenzuwirken.“¹³¹

Im Mai 1995 verkündete der dänische Filmregisseur und Kopf der DOGMA 95-Bewegung Lars von Trier bei einer Konferenz zum Anlass des 100-jährigen

¹³⁰ <http://www.kino-zeit.de>, Lars von Trier Biographie und Filmographie: 09.05.2012

¹³¹ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 11

Geburtstags des Films im Pariser Odéon-Theater das DOGMA 95 - Manifest.

Lars von Trier und Filmregisseur Thomas Vinterberg stellten eine Vielzahl von einschränkenden Geboten in einem Manifest zusammen und sind die Erstunterzeichner dessen. Schon bald darauf schlossen sich der Kinderfilmregisseur Søren Kragh-Jacobsen und der Werbefilmer Kristian Levring den DOGMA-Vertretern an.

1998 wird der erste DOGMA-Film „Das Fest“ von Thomas Vinterberg in Cannes vorgestellt und prämiert. Schon bald entwickelte sich eine Welle, die Filmemacher in der ganzen Welt, z.B. in Frankreich und den USA erreichte, die sich die Gebote schließlich zu Eigen machten.¹³²

„Doch ist es nicht nur eine provokante Abkehr von der traditionellen Art und Weise, Filme zu drehen, sondern vielmehr auch eine Suche nach neuen künstlerischen Formen, ein Befreiungsschlag der Kreativität zugunsten einer versucht authentischen Darstellung unter der Einhaltung der so genannten „Zehn Gebote“ des Manifests.“¹³³

Die Mitglieder von DOGMA 95 konnten beim Entwerfen des Manifests nicht ahnen, welche Wirkung DOGMA 95 haben würde, vor Allem weil ihr durch Revolution angeregtes Verhalten bei der Bekanntmachung im „Odéon-Theater“ nur belächelt wurde. Aber DOGMA wurde ein Kassenschlager und seit der Veröffentlichung des Manifests sind schließlich schon um die 30 DOGMA-Filme realisiert worden.¹³⁴

Es lassen sich Vergleiche in der Machart der Filme zu Filmen mit ähnlichen Tendenzen, wie zu Beispiel zu Filmen von Cassavetes und Woody Allen („Husbands and Wives“, 1992) ziehen.¹³⁵

„Das Manifest hat die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums verändert, eine eigene Ästhetik etablieren können, und somit indirekt auch Einfluss auf das Mainstream-Kino gewonnen.“¹³⁶

Das Manifest

Das Manifest hat zwei Seiten und ist auf Englisch verfasst. Auf der ersten Seite werden Gründe und Intensionen der Bewegung geschildert und auf der zweiten Seite befindet sich das sogenannte „Keuschheitsgelübde“ (Das Keuschheitsgelübde: in den Anlagen) mit 10 Regeln wie beispielsweise, dass nur mit 35mm Filmmaterial, nur in Farbe, nur mit Handkamera, nur an Originalschauplätzen und nur ohne künstliches Licht gedreht werden darf. Der Ton sollte nie ohne Bild aufgezeichnet und nie mit Musik unterlegt

¹³² Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 9

¹³³ LODE, 2009: 141

¹³⁴ Vgl. LORENZ (Hg.), 2003: 7-8

¹³⁵ Vgl. GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 31

¹³⁶ LORENZ (Hg.), 2003: 8

und keine optische Bearbeitung gemacht werden. Des Weiteren sind Vordergründige Aktionen nicht erlaubt, es darf kein Genre-Film gemacht werden, der Film muss im Hier und Jetzt stattfinden, und der Regisseur darf namentlich nicht erwähnt werden.¹³⁷

„Einige dieser Regeln erinnern an Strategien, mit denen sich die Vertreter der Nouvelle Vague sowie die Unterzeichner des Oberhausener Manifestes (1962) gegen die Hollywood-Ästhetik abgegrenzt haben.“¹³⁸ Nach der Veröffentlichung des Manifests wurde DOGMA schnell als „PR-Gag“ abgetan, aber um gegen die große finanzielle Macht Hollywood anzukommen, bedurfte es solcher Marktstrategien. Wichtig war nur, dass sich DOGMA 95 darin nicht schon erschöpfte. Es wurde zum Missverständnis einiger, die dachten, dass die DOGMA-Ästhetik ein Erzeugnis einer Spaßgesellschaft sei und bedeutende Filme mit dieser Ironie nicht mehr möglich seien¹³⁹, „Wahrhafte Ironie war noch nie Feind des Ernstes, wohl aber war sie stets Gegner eines Phatos‘, welches sich schon allein deshalb für ernst hält, weil es glaubt, sich immer noch mit dem Beklagen eines vermeintlichen Kulturverfalls profilieren zu können.“¹⁴⁰

Der Verdienst des Manifests von DOGMA 95 sind die Problemstellungen mit Fragen zur Authentizität, die ihr damit eine breite Aufmerksamkeit verschafft haben. Nun wurde sich wieder über die Verhältnismäßigkeiten von Schein und Wahrheit Gedanken gemacht.¹⁴¹

Anlass und Gründe für DOGMA 95

Grundsätzlich sollte DOGMA 95 eine Rettungsaktion sein, denn nach Meinung der DOGMA 95-Vertreter ist zu diesem Zeitpunkt eine Avantgarde immer wichtiger geworden, da es durch den „Sturm der Technik“ nun möglich war, dass jeder Film machen konnte. Das Medium erlebte also langsam eine Demokratisierung. Darum stand nun mit dem „Keuschheitsgelübde“ dem individuellen Film ein unangreifbares Regelwerk entgegen.¹⁴² Sie wollten damit „die Filmkunst durch konsequenten Verzicht und Vereinfachung [...] reformieren.“¹⁴³ Sie wollten wieder zurück zu den Wurzeln des Films, ohne dass filmische Konventionen abgelehnt werden und die Realität und Authentizität des Medium in Frage stellen.¹⁴⁴ Es ging ihnen nicht darum, „ein Ideal von Unmittelbarkeit oder einen auf das Faktische verpflichteten Dokumentarismus zu verkünden, vielmehr beides auf ironische Weise zu unterlaufen und an die Grenze zu

¹³⁷ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 12-13

¹³⁸ GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 27-28

¹³⁹ Vgl. GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 28-29

¹⁴⁰ GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 29

¹⁴¹ Vgl. GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 31

¹⁴² Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 11-12

¹⁴³ LORENZ (Hg.), 2003: 7

¹⁴⁴ Vgl. LORENZ (Hg.), 2003: 8

führen. Erst an der Grenze zeigt sich nämlich die Möglichkeit des Authentischen.“¹⁴⁵ DOGMA 95 ist eine Wahrheitssuche in der Darstellung wie auch in der Art der Darstellung. In den Filmen selbst werden ebenfalls Gesuche von Wahrheit deutlich.¹⁴⁶

Das Scheitern der Nouvelle Vague

Nach Meinung der DOGMA 95-Vertreter, ist die Nouvelle Vague mit ihren ähnlichen Intensionen aus folgenden Gründen gescheitert.

„1960 war das Maß voll! Der Film war tot und sollte zu neuem Leben erweckt werden. Das Ziel stimmte, aber nicht die Mittel! Die Nouvelle Vague entpuppte sich als kleine Welle, die an Land gespült wurde und versickerte. Die Parolen von Individualismus und Freiheit brachten eine Zeitlang große Werke hervor, aber keine wirklichen Veränderungen. Die Welle wurde ebenso käuflich, wie ihre Regisseure. Sie war niemals stärker als die Menschen, die hinter ihr standen. Der antibürgerliche Film wurde selbst bürgerlich, weil die Grundlagen seiner Theorien auf einem bürgerlichen Kunstverständnis beruhten. Der Begriff des auteur war von Anfang an bürgerliche Romantik und damit ... falsch!“¹⁴⁷ Die Vertreter sagen, dass die dekadenten Filmemacher es gut fanden, ihr Publikum immer mehr zu täuschen, d.h. dass Emotionen häufiger über Illusionen transportiert wurden. Die DOGMA-Vertreter kritisierten die Vorhersehbarkeit der Dramaturgie, und dass es als zu kompliziert galt, wenn „die innere Entwicklung der Figuren die Handlung rechtfertigt“¹⁴⁸. Das Ergebnis waren Handlungen und Filme, die sehr oberflächlich waren, sagen sie.¹⁴⁹

4.2.3 Arbeitsweise und Erfahrungen mit „Idioten“

Der Film „Idioten“ ist der erste rein improvisierte Film von Lars von Trier. Daher beschreiben die Erkenntnisse aus seinen Erfahrungen im Folgenden das Grundelement der Untersuchung. Der Film ist ein gutes Beispiel für „die Suche nach Authentizität im Gegenwartsfilm“¹⁵⁰.

Trier führte während der Dreharbeiten zu „Idioten“ Tagebuch. Im Folgenden werden Erkenntnisse und Erfahrungen explizit zur Machart, zur Improvisation und zur Wirkung zusammengefasst und geschildert. Das Tagebuch hat er mit dem Versprechen

¹⁴⁵ GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 17

¹⁴⁶ Vgl. GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 25

¹⁴⁷ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 11

¹⁴⁸ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 12

¹⁴⁹ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 11-12

¹⁵⁰ LORENZ (Hg.), 2003: 10

veröffentlicht, nichts im Nachhinein zensiert oder gestrichen zu haben.¹⁵¹

Des Weiteren wird sich in den nächsten Abschnitten auf ein Interview mit Peter Øvig Knudsen und einem Gespräch mit Stig Björkman bezogen. Hauptsächlich werden zwar die Erfahrungen mit dem Film „Idioten“ beleuchtet, doch wird es auch Bezüge zu seinen anderen Werken geben.

Erkenntnisse aus dem persönlichen Tagebuch zum Film „Idioten“:

Vorbereitung

Vor den Dreharbeiten von „Idioten“ trifft sich Lars von Trier mit allen Schauspielern, entweder einzeln oder in Gruppen zusammen, um sie kennen zu lernen und die Rahmenhandlung und mögliche Rollen zu besprechen. Die Schauspieler besuchen verschiedene Orte (z.B. Behindertenheime/ -werkstätten und Krankenhäuser), um sich mit dem Verhalten von Behinderten zu befassen und schließlich die Erfahrungen in die Rolle mit einzubringen. Sie fangen auch schon langsam an, immer mehr „herumzuspasten“, wie sie es in ihren Rollen später auch machen müssen.

Ebenfalls soll der Gemeinschaftsgedanke gestärkt werden, in dem alle Beteiligten ins Set einziehen, um es zu ihrem eigenen zu Hause zu machen.¹⁵² Am Ende wird sich rausstellen, dass sich diese Idee als Fiasko entwickelt hat, da sich keiner um die Requisiten schert oder Verantwortung dafür übernimmt, geschweige denn mal aufräumt. Die Idee, als Spastiker im Haus zu leben, zu kochen, zu frühstücken usw. hat nichts gebracht, sagt Trier.¹⁵³

Drehbedingungen

Nach dem ersten Drehtag findet Lars von Trier das Material grässlich anzuschauen, denn er hat beim Dreh nicht bemerkt, wie sehr die Schauspieler übertrieben haben. Am Ende kann er nur die Hälfte des Materials verwenden. Trier hat das Gefühl, dass alle Schauspieler noch gedämpft werden müssen.

Das Drehverhältnis liegt bedingt der Drehtart und den zwei Kameras, bei 1:73, das heißt zweieinhalb Stunden sind zwei Minuten im Film.¹⁵⁴ Er freut sich aber, dass die neue Videotechnik es möglich macht, so lange aufzeichnen zu können, ohne dass ihm irgendjemand im Rücken liegt.¹⁵⁵

Es ist zwar keine DOGMA-Regel, aber eigentlich hat sich Lars von Trier bei dem Projekt gewünscht, in chronologischer Reihenfolge zu drehen, nur am Anfang musste

¹⁵¹ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 113

¹⁵² Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 114-115

¹⁵³ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 128-129

¹⁵⁴ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 115-117

¹⁵⁵ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 144

er eine Ausnahme machen, ansonsten hat es geklappt.

Lars von Trier berichtet in seinem Tagebuch, wie die Poesie sich in dem Projekt entfalten, wenn er z.B. nur mal über eine Szene schwenkt, macht ihn das schon glücklich. Er findet vieles schön, sentimental und wahnsinnig naiv. Alle „Geschenke“ entwickeln sich von selbst, meint er und sagt, dass im Film Dinge vorkommen, die er so nicht ins Drehbuch geschrieben hätte, weil sie vielleicht zu pathetisch geworden wären, aber in dieser Art des Filmemachen, war das überraschenderweise völlig in Ordnung für ihn. Was durch die Drehart noch möglich war, ist, dass es durchaus auch zu spontanen Drehortverlegungen für Szenen kommen konnte. Um ein Beispiel zu nennen, zwei Protagonisten unterhielten sich an einem geplanten Ort und die Szene misslang, darum wählte Trier spontan einen anderen Raum und dieser inspirierte plötzlich alle so intensiv in ihrem Spiel, dass es plötzlich gut wurde.

Trier berichtet von der Verwendung von oftmals billigen Filmklischees, bei denen er sonst eher zurückgeschreckt gewesen wäre, da aber die meisten Entscheidungen direkt vor Ort getroffen werden mussten, wurde es zu einer Realität und funktionierte für Trier gut. Er meint, dass die Zuschauer den Mitteln, da sie zum Teil ziemlich primitiv sind, wahrscheinlich einen „Naivitätsstempel“ geben und sie dann für gut heißen werden.

Er arbeitet mit wahrscheinlich einem der größten Tonästheten aus Dänemark zusammen, doch auch dieser muss sich mit den anderen Drehbedingungen arrangieren. Er hat sogar Spaß daran, direkt vor Ort den Ton am Set zu mischen. Er findet diese Entscheidungsmöglichkeit fantastisch und bedauert, dass es heut zu Tage nur noch selten gemacht wird.¹⁵⁶

In den Nächten kann Trier nicht schlafen, weil er im Kopf bereits den Film schneidet. Doch sagt er, dass ihm dieses Projekt großen Spaß macht. Es ist zwar großer Stress, doch empfindet er ihn als positiven Stress.¹⁵⁷

Manchmal flucht er über die DOGMA-Regeln, da sie ihm seines Erachtens alles verkomplizieren. Doch im Laufe der Dreharbeiten lernt er immer mehr positive Seiten an der Existenz deren, z.B. dass man sich durch sie eigentlich trotzdem eine Menge erlauben kann. Er meint sogar, auch wenn sein voriger Film „Breaking the Waves“ weitaus berechenbarer war, „Idioten“ im Allgemeinen offener ist, für z.B. für Effekte.¹⁵⁸ Trier gesteht aber im Laufe des Tagesbuchs ein, dass er manchmal gegen Regeln, wie z.B. keine Ästhetik zu haben, verstoßen hat.¹⁵⁹

Trier freut sich darüber, dass er einen dänischen Film machen kann. Diese Erkenntnis

¹⁵⁶ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 119-122

¹⁵⁷ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 137

¹⁵⁸ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 118-121

¹⁵⁹ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 119

und die DOGMA-Regeln geben ihm eine Freiheit, die er sich sonst nie gegeben hätte. Das macht ihn glücklich und er meint: „Es ist wunderbar, wie die DOGMA-Regeln die Ästhetik zum Teufel gejagt haben.“¹⁶⁰

„Zu behaupten, ich hätte kein nuanciertes Verhältnis zu den USA, wäre nach wie vor falsch. Was den Film angeht, haben sie viele Lettern erfunden. Aber im Großen und Ganzen haben sie mit diesen Lettern verdammt noch mal, irgendwie Mist gebaut, von Ford bis Lynch. Vielleicht ist das nicht generell so, aber nach meiner Auffassung ist das hohle Typografie, und vielleicht kann man sich dermaßen vom Muster der Lettern auf dem Papier faszinieren lassen, dass man übersieht, worum es eigentlich geht“¹⁶¹ sagt Trier.

Mit DOGMA 95 will er Echtheit finden und wenn man am Ende daraus nur eine sehr persönliche Frustration bekommt, ist das nicht schlimm.¹⁶²

Schauspielerarbeit und Improvisation

Lars von Trier geht mit der Strategie vor, zuerst die Szene reduziert spielen zu lassen und dann immer mehr Humor und Poesie hinzu zu geben. Doch spürte er oft auch die schon vorhandene Poesie im Spiel und findet alles sehr bewegend. Er sagt, dass es spannend ist, wie sich Szenen entwickeln und verändern. So wurde z.B. aus Komik etwas, dass fast dem Realismus nah kam.

Er findet es bemerkenswert, dass bei dem Film und in den Szenen schon ein kleiner Anschein an Liebe reicht, dass man emotional überwältigt wird. Er macht aber auch die Erfahrung, dass manchmal ganz simple Dinge wie z.B. eine kleine Berührung, mehrere Takes erfordern. Der Nachteil daran ist, dass bei so vielen Takes selten etwas Intuitives entsteht.

Es gibt Tage, an denen es nicht so gut läuft und an diesen macht Trier die Erfahrung, dass bei einer solchen Inszenierungsart Erfolgserlebnisse wichtig sind, sonst macht sich Unzufriedenheit bei Allen breit. Das passiert natürlich auch öfter, dann fehlt es einfach am Schwung, der durch Erfolgserlebnisse geschürt wird. Das Gute ist aber, sagt er, wenn Erfolg da ist, ist er schnell ablesbar.

Trier stellt fest, dass die Schauspieler es als eine Anerkennung ihrer Arbeit sehen, wenn man ihnen Ratschläge, Anleitungen und Anweisungen gibt.¹⁶³ Auch sie werden im Laufe der Dreharbeiten immer zufriedener. Seines Erachtens ist diese Art, Filme zu machen, wie geschaffen für Schauspieler. Sie dürfen schließlich alles und es wird mit „Kusshand“ angenommen. Sie werden gehegt und gepflegt, so wie es sich seiner

¹⁶⁰ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 138

¹⁶¹ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 140

¹⁶² Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 140

¹⁶³ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 116-124

Meinung nach gehört. Eigentlich ist die Situation für die Schauspieler einfach, doch darf man restliche Set nicht vergessen. Wenn mal nicht alles reibungslos funktioniert, gehen die Schauspieler „zu Boden“, wenn sie nicht einfach drauf losspielen können, sagt er. Trier beschreibt, dass jedes Mal, wenn er eine Szene aus irgendeinem Grund unterbrechen muss, es sehr kompliziert ist, wieder einzusteigen und in der gleichen Qualität weiter zu machen, da die Schauspieler Luft holen und dann aus dem richtigen Gefühl rauskommen. Dann starten sie meistens voll gepumpt mit Kraft in die Szene, was dann mit der Intension des ersten Teils nicht mehr übereinstimmt.¹⁶⁴

Er erlebte es, dass sich Dinge, die in den Proben noch gut liefen, am Set plötzlich tot sind. Das liegt oft an unterschiedlichen Dynamiken, auch beeinflusst durch die ständig verändernden „Frische“ der Schauspieler, die von den unterschiedlichen Umständen beeinflusst sind.¹⁶⁵

Die Schauspieler werden oft von Take zu Take besser im Improvisieren und wenn einer z.B. am Anfang noch zu theatralisch gespielt hat, wird es in den nächsten Takes immer passender für die Szene.

Trier probiert während des Drehs die Privatsphäre der Schauspieler auszunutzen und einzusetzen. Beispielsweise musste eine Schauspielerin wegen privater Umstände oft weinen, da dachte er sich, diese Empfindlichkeit könne er doch auszunutzen und will eine emotionale Szene mit ihr drehen. Er findet bis zu diesem Zeitpunkt noch eine Menge Gutes in der Parallele von Schauspielerei und Privatsphäre, doch als er die Szene in diesem Zustand mit der Schauspielerin probiert, laufen plötzlich keine Tränen mehr, die davor so reichlich geflossen sind. Er hat gehofft, dass die Schauspielerin mehr Talent dazu hätte, ihr Privates hervorzuholen und dann einzusetzen, denn im Casting war es mit der besagten Schauspielerin so, dass sie eine schlimme Geschichte erzählen und dazu etwas Privates mit einbringen sollte. Im Casting und bei den folgenden Proben geschah dann etwas ziemlich Starkes, weil sie die Geschichte noch im Hinterkopf hatte und in die Szene tragen konnte. Darum dachte er, dass das eigentlich funktionieren könnte, dass Schauspieler Privates hoch holen für die Rolle, aber schließlich muss er feststellen, dass in Privatem und Beruflichen ein Unterschied besteht. Aber er gibt aber nicht auf und will es schließlich so wie im Casting machen. Er dreht die Szene erneut und lässt von einer anderen Schauspielerin eine schlimme Geschichte aus ihrem Leben erzählen, die in keiner Weise mit dem Film zusammenhängt¹⁶⁶, damit sie diese dann wieder in die Szene tragen kann. Vielleicht spürt sie dadurch etwas Privates auf, holt es hoch, und kann damit vielleicht losweinen. Im Allgemeinen wäre sein Wunsch, die private Verletzlichkeit der Schauspieler mit

¹⁶⁴ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 122-123

¹⁶⁵ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 118

¹⁶⁶ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 125-127

einbringen zu können, doch hat er das schon oft versucht und nicht geschafft. Im Grunde geht es ihm darum, dass die Schauspieler die eigentliche Geschichte besser verstehen, indem man den Schauspielern irgendeine andere Geschichte erzählt, wodurch sie sich ganz mechanisch private Bezüge machen, Parallelen und Anhaltspunkte sehen, die dann zur Auswirkung haben, dass sie in das richtige Gefühl kommen, sich besser in eine Situation hineindenken können und das richtige spielen. Trier hat während der Dreharbeiten manchmal große Probleme mit der Glaubwürdigkeit der Schauspieler und das meistens, wie schon erwähnt, bei den simple scheinenden Szenen, sodass sie an einer Szene manchmal 3-4 Tage probieren, er hat dann meistens eine mehrstündige Aufnahme gemacht, in der sie alle nur reden und sich somit herantasteten. Das Problem war aber, dass nun durch die häufigen Drehversuche, etwas in den Köpfen der Schauspieler problematisiert wurde und sie dadurch zuviel in sich hineinhorchen. Sie haben zwar die meiste Zeit alles gut, natürlich und präzise hinbekommen, doch wenn sie zuviel über alles nachdenken, geht Trier sehr viel Authentizität verloren. Also beginnt er, sie alleine zu filmen, stellte Mikros auf und führte mit ihnen ausführliche Gespräche. Diese drifteten schnell ins Therapeutische ab, doch Trier bedient sich der Tricks dieser, nämlich sich alles anzuhören, um dann die sensiblen Stellen der Schauspieler zu finden und mit dem Wissen sie dann dazu zu bringen kann, sich zu öffnen. Mit Erfolg erreicht er genau diesen Punkt bei einer Schauspielerin, wegen der eine gewisse Szene des Filmes nach mehreren Versuchen lange nicht funktioniert hat. Die Schauspielerin öffnet sich, erzählte von Problemen aus ihrer Kindheit, die sie heute noch beschäftigen und das führt dazu, dass die Szene am Ende schließlich gut wird. Auch wenn diese Übung ein riesiger Umweg ist und es sehr viel Band kostet, ist nun das Spiel wieder natürlich und kommt ohne Berechnung.¹⁶⁷

Trier macht an einem Morgen ein Video darüber, wie alle Schauspieler geweckt werden. Zu seiner Überraschung, wacht jeder in seiner Rolle auf. So eng sind sie ihren Rollen schon, dass sie bereits in ihnen leben. Er schlussfolgert an diesem Morgen, „[...]daß man der Echtheit näherkommt, wenn man wenn man die Worte weglässt, und nicht umgekehrt.“¹⁶⁸

Er findet es spannend, wie viel sich im Verlauf entwickelt. Zum Teil entstehen Szenen, die so weit von der Grundidee entfernt sind. Das findet Trier toll. Er mag diese Art und Weise zu arbeiten sehr. In der Improvisation können die Schauspieler durchaus zu den geplanten Punkten kommen, doch machen sie es dann aus irgendwelchen Gründen nicht, vielleicht unbewusst, oder es kommt ihnen einfach nicht der Gedanke daran und

¹⁶⁷ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 127-131

¹⁶⁸ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 134

dann bittet er sie einfach darum. Er findet es interessant, zu entdecken und dann einzufordern. Da Trier die Szenen oft lange laufen lässt, können sie die Szene wachsen lassen, er kann auf Angebote der Schauspieler warten und sie dann greifen.¹⁶⁹

Trier hat die Charakterarbeit so angelegt, dass er für jeden Schauspieler eine Schachtel mit ausreichend Platz vorsieht, in der sich jede Schauspieler mit seiner Improvisation und in der Auseinandersetzung mit seiner Figur selbst bewegen kann. Bewegt sich einer aus der Schachtel heraus, muss Trier im Schnitt soviel wegschneiden, dass die Figur wieder in der Schachtel ist und das will er vermeiden.¹⁷⁰

Es ist der letzte Tag und die Szene mit der Ohrfeige wird gedreht. Die Schauspielerin ist in einem angeschlagenen Zustand, blockiert und kann sich in die Szene nicht hineinversetzen. Es gibt das Problem, dass die Schauspielerin weiß, wann sie geohrfeigt wird und deswegen schon vorher darauf reagiert. Darum soll der Schauspieler die Ohrfeige machen, wenn sie es nicht erwartet. Der Schlag kommt so stark, dass ihre Augenbraue reißt. Das musste Trier natürlich filmen und meint: „[...]das ist ja die einzige Möglichkeit, wie wir in DOGMA-Filmen Blut ins Bild kriegen, echtes DOGMA-Blut, echtes Blut, und das rinnt ihr über das Auge. Das war dramatisch[...]“¹⁷¹. Am Ende muss die Verletzung genäht werden. Das kostet zwei Stunden.

Als die Dreharbeiten überstanden sind, sind alle wieder Freunde und die Probleme während der Dreharbeiten fast vergessen und alle verabschieden sich im Guten.¹⁷²

4.2.4 Trier über die Bewegung, seinen Film und Improvisation

In diesem Abschnitt geht es um das Kontrollieren aufgeben mit DOGMA 95 und den Drehbedingungen von „Idioten“. Trier beschreibt, wie er das Mittel Improvisation einsetzt und welche Erfahrungen er damit gemacht hat. Die Gespräche führte er mit Peter Øvig Knudsen und Stig Björkman und die folgenden Erkenntnisse sind daraus entstanden.

Über „Idioten“

Auf die Frage von Knudsen, ob er zufrieden mit seinem Werk: „Idioten“ sei, erwidert Trier, dass er sogar sehr zufrieden sei. Er wollte mit dem Film und allgemein mit der DOGMA95-Bewegung wieder zurück zu der ursprünglichen Unschuld des Films

¹⁶⁹ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 144

¹⁷⁰ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 134

¹⁷¹ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 147-148

¹⁷² Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 148

kommen, wollte seinem Film Leichtigkeit und Leben geben und wieder die Lust und das Vergnügen finden, wie es in den früheren Werken, z.B. der „Nouvelle Vague“ oder im „Swinging London“ auch vorhanden war. Die Bewegung sollte frischen Wind in den Filmbereich bringen, mit dieser Intension ist DOGMA 95 aufgebaut.

Trier beschreibt seinen Film „Idioten“ so, dass er in gewisser Weise gleichzeitig amüsieren und berühren soll. Er sieht ihn als ein komplexes aber auch merkwürdiges Werk, das mit Normalität spielt, mit dem, wie man sich in der Gesellschaft richtig oder falsch verhalten kann und das es für ihn in dem Film eine gewisse Gefahr steckt, die widergespiegelt wird.¹⁷³

„Und wenn man den Wert der Vernunft im Zweifel sieht, kann es passieren, dass einem die Welt auseinander bricht.“¹⁷⁴

Trier sagt, dass der Film „Idioten“ eine Befreiung von der Ästhetik sein soll, nicht so wie in seinen älteren Filmen wie „The Element of Crime“ oder „Europa“ wo er in die Filmästhetik viel Wert gelegt hatte.¹⁷⁵

Einige Leute werden in dem Film viel Nonsense sehen, ihn töricht, boshaft oder sogar als sinnlos einschätzen, aber das räumt Trier auch ein und sagt, dass Vieles in dem Film auch so verstanden werden kann. Knudsen steigt da ein und fragt, was er davon hält, dass manche auch sagen könnten, dass er sich lustig über Behinderte machen würde und er antwortet, dass dieser Film viel politischer ist, als seine bisherigen Werke und dieser Film sich zwar mit der Einstellung zu geistig behinderten Menschen befasst, aber beim näheren Hinsehen auch als „eine Verteidigung der Anormalität“¹⁷⁶ verstanden werden kann.¹⁷⁷

Für die Schauspieler ist diese Art zu drehen ein Traum und insgesamt für alle eine große Freiheit. Bei den Dreharbeiten wurden keine großen technischen Vorbereitungen benötigt und sie waren ein sehr kleines Drehteam. Trier filmte viel selber und hatte nur noch einen Tonmann für die O-Töne dabei. Das ganze Set war so ausgeleuchtet, dass sie das Licht nicht für jede Einstellung umbauen mussten. In der Schauspielerarbeit war es so, dass den Schauspielern eine grobe Szenerie geschildert wurde, in der sie sich dann frei bewegen konnten. Sie standen vor einer besonderen Herausforderung und sollten sich in ihre Rolle hinein leben, nicht nur spielen sondern das Leben der Figuren führen. Trier nutzte die Möglichkeit Experimente auszuprobieren, die er schon immer mal machen wollte, wie z.B. sich mit den inneren Konflikten und Problemen der Schauspieler hinter den Rollen zu beschäftigen, denn dazu hatte er sonst nie die Zeit.

¹⁷³ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 159

¹⁷⁴ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 159

¹⁷⁵ Vgl. BJÖRKMANN, 2001: 221

¹⁷⁶ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 160

¹⁷⁷ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 160

Er unterhielt sich z.B. über deren Kindheit usw., musste aber dadurch auch öfter Therapeut spielen, was er oftmals schwierig fand. In einer Szene von „Idioten“ war beispielsweise eine Schauspielerin nicht glaubwürdig genug. Trier gelangte dann doch zu einer Glaubwürdigkeit, indem er der anderen Schauspielerin sagte, sie möge ihr doch bitte von ihren Problemen erzählen, damit die Andere sich in ihren Problemen wiederfinden kann und dann mit dem entsprechenden Mitgefühl spielt. Das hatte funktioniert, doch Trier beschreibt die Situation auch als eine rein therapeutische¹⁷⁸ und meint: „Das war äußerst spannend und an der Grenze zum Sadismus.“¹⁷⁹ Nur zwei Schauspieler hatten Filmerfahrungen, die Restlichen waren hauptsächlich aus dem Theaterbereich.

Die neuen Möglichkeiten mit dem Videodreh haben Trier viele Vorteile verschafft, zum einen war der Dreh trotz des vielen aufgenommenen Materials sehr kostengünstig und zum anderen hatten sie endlich mal die Möglichkeit in chronologischer Reihenfolge zu drehen, wie sich Trier das schon länger gewünscht hatte. Der größte Vorteil lag für Trier darin, dass er schneller sah ob alles funktionierte. Er meint zwar auch, dass so eine Szenen- und Wirkungsbetrachtung beim herkömmlichen Dreh möglich ist, doch sieht man dort die Charakterentwicklung nicht so gut. Er sagt außerdem, dass es nicht selten vor kommt, wenn man in herkömmlicher und unchronologischer Weise dreht, einschließlich kurzer Sequenzen aus verschiedenen Teilen des Drehbuches, dass man dann im Schnitt manchmal negative Überraschungen erleben kann. Es kann dann z.B. passieren, dass der Schauspieler seine Rolle in der psychologischen Konsequenz nicht mehr hinbekommt und der Regisseur das nicht gesehen hat. Es kommt dann häufig vor, dass die Regisseure ihre Schauspieler dämpfen, um sicher zu gehen, Angst vorm „zuviel“ Spielen zu haben und davor, dass die Szene nicht mehr so gut zu den anderen passt.¹⁸⁰ Das war beim „Idioten“ – Dreh anders, sagt er. „Bei ‚Die Idioten‘ konnten wir bei den Schauspielern viel klarere Entwicklungslinien ausmachen und sie entsprechend agieren lassen.“¹⁸¹

In den Proben, sagt Trier, lief noch alles gut, aber sobald die Kamera anging, versuchten plötzlich alle Schauspieler eine tolle Leistung abzuliefern, obwohl er ihnen vor den Dreharbeiten gesagt hatte, dass sie in diesem Film alles vergessen sollten, was sie in der Schauspielschule gelernt haben und dass sie bei diesem Film keine Geschichte erzählen und schauspielerische Leistung zeigen sollen, sondern einfach jemand sind, der in eine Situation kommt und handelt.

Trier sagt, dass er mit dem Film „Idioten“ nicht das Verständnis, aber eine Sehnsucht

¹⁷⁸ Vgl. BJÖRKMANN, 2001: 214-216

¹⁷⁹ BJÖRKMANN, 2001: 216

¹⁸⁰ Vgl. BJÖRKMANN, 2001: 214-217

¹⁸¹ BJÖRKMANN, 2001: 217

nach Zeiten wie der „Nouvelle Vague“ oder dem „New American Cinema“ mit John Cassavetes hat und es schade findet, dass er daran nicht teilnehmen konnte. Er sagt, dass die Beteiligten dieser Bewegungen Freiheit und Befreiung groß schrieben und dem wollte er sich anschließen.

Trier war mit dem Film auf der Suche nach Authentizität und er hätte nicht gedacht, dass so ein Komödienformat wie „Idioten“ mit Authentizität zusammen passt.

Trier denkt, dass dieser Film für alle im Team eine großartige Erfahrung war.¹⁸² „Das der Film im Augenblick der Aufnahme über die Grenzen der Fiktion hinausgeht, wollte ich bei all meinen Filmen erreichen[...]“¹⁸³

Über DOGMA 95

Trier spricht davon, dass er es gut findet, sich mit den DOGMA-Regeln und damit sozusagen einer Autorität unterzuordnen, weil er es aus seiner Kindheit nicht kennt. Gleichzeitig sollen die Regeln alles im Film wieder vereinfachen, denn bei normalen Filmproduktionen hat es sich so entwickelt, dass man auf Millionen Dinge achten muss und die DOGMA-Regeln belaufen sich genau darauf, sich nicht mehr so viele Gedanken über diese ganzen Sachen machen zu müssen.¹⁸⁴

Trier wartete gerade auf die finanzielle Sicherung für „Breaking the Waves“ und war es leid auf Startschüsse für Filme zu warten. Darum machten sie das Experiment genau zu diesem Zeitpunkt, mit der Intension mal etwas ganz Neues zu probieren.

Die Idee davon, dass sich einfach ein paar Leute wie Idioten aufführen, kam ihm schon beim Schreiben des Manifests. Dann schwirrten ihm die Figuren durch den Kopf und er überlegte sich eine Geschichte.¹⁸⁵ Trier hat das Drehbuch innerhalb von 4 Tagen fertig geschrieben und vergleicht sich geschichtlich mit anderen Schriftstellern, die einige große Schriften ebenso in einer sehr kurzen Zeit geschrieben haben. Er fand das Gefühl, einfach drauf los schreiben zu können, toll. Er hatte sich am Ende sogar das Buch zu „Idioten“ nicht noch einmal durchgelesen, sodass sogar Fehler passierten, wie z.B. in einer Szene des Filmes geschehen, wo ein Schauspieler einfach mal den falschen Namen hatte.

Ein Drehbuch braucht oft Jahre¹⁸⁶, „Es entspricht aber eher dem Prinzip von DOGMA, die Kontrolle ganz aufzugeben.“ Trier vergleicht es mit Staub abschütteln bzw. mit eine Last ablegen, denn wenn man Drehbücher ständig verbessert, kann die Begeisterung dafür verschwinden. Das Gleiche ist auch während der Dreharbeiten zu „Idioten“

¹⁸² Vgl. BJÖRKMANN, 2001: 211-218

¹⁸³ BJÖRKMANN, 2001: 211

¹⁸⁴ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 160

¹⁸⁵ Vgl. BJÖRKMANN, 2001: 206-209

¹⁸⁶ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 160

passiert, da sie versucht haben, an den Szenen hin und her zu ändern, bis sie dann schließlich wieder zum alten Konzept fanden.

Trier hatte am Anfang seines Drehbuchs den Wunsch geäußert, jegliche Dramaturgie zu umgehen. Das stellte sich für ihn aber schließlich als unmöglich raus, er meint, dass wäre so, als würde man aufhören zu atmen. Man kann die Dramaturgie nicht aus dem Spiel lassen. Man kann aber Zwänge oder Dinge, die zur Gewohnheit geworden sind vermeiden und sich von Strukturen lösen, die festgefahren sind.¹⁸⁷

Bemerkenswert findet Trier, dass sich die vier ersten DOGMA-Filme so wenig ähneln, obwohl sie alle nach einem Manifest entstanden sind. In allen Filmen ist der Mittelpunkt das Ensemblespiel. Es muss Triers Erachtens nach was Inspirierendes von dem Manifest ausgegangen sein, dass alle ohne Absprache einen Film, über eine Gruppe von Menschen machen.¹⁸⁸

Nach dem Regelwerk müssen Ton und Bild immer zusammen aufgenommen werden und nicht getrennt oder einzeln, denn beide Dinge gehören zusammen. Das brachte aber oft Schwierigkeiten mit sich. Z.B. wollte Trier eine „Wald-Atmo“ über das Material legen. Dazu mussten sie ein Mikro in eine Baumkrone stecken. Früher hätte Trier das als einen billigen Effekt gesehen, doch durch die Regeln wurde dieser Effekt nun sogar noch zusätzlich zu einer Schwierigkeit. Doch schließlich war er nach diesem Tag total begeistert¹⁸⁹ und sagte: „Als wäre ich zu jener Poesie zurückgekehrt, die ich in meiner Kindheit empfand, als ich anfang, Filme zu machen.“¹⁹⁰

DOGMA 95 sollte kein Protest gegen den Dänischen Film sein, das hatte er aufgegeben, denn für Trier macht es nur Sinn, gegen etwas zu protestieren, wenn das auch Autorität besitzt. Und das hatte in der Zeit der dänische Film nicht, sondern Hollywood mit seinen großen teuren Produktionen und der Dominanz in der Filmwelt.¹⁹¹

Trier freut sich darüber, wie erfolgreich die DOGMA-Filme im Kino sind und sagt, dass vielleicht Einige sagen werden, dass das DOGMA-Manifest Blödsinn sei. Doch meint er auch, es ist gut, dass dadurch wenigstens wieder über das Filmemachen debattiert wird, es lange nicht getan wurde und somit als Anstoß dient.¹⁹²

Improvisation

Trier erzählt wie er anfänglich das Improvisieren gestaltet hat. Grundsätzlich war die

¹⁸⁷ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 161

¹⁸⁸ Vgl. BJÖRKMANN, 2001: 208

¹⁸⁹ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 163

¹⁹⁰ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 163

¹⁹¹ Vgl. BJÖRKMANN, 2001: 207

¹⁹² Vgl. BJÖRKMANN, 2001: 224

Aufforderung an die Schauspieler, dass sie die Dialoge selbst entwickeln sollten. Er meinte zu ihnen, dass sie einfach mal losimprovisieren sollen und das entpuppte sich bald als Taktik, die alles zum Stocken brachte, sagt er.¹⁹³ „Auch Schauspieler brauchen zum Spielen Bauklötze.“¹⁹⁴ Die meisten Improvisationen die ohne Leitung von Trier entstanden sind, hat er meistens nicht verwenden können.¹⁹⁵ „Improvisation ohne Vorlage ist wie Tennisspielen ohne Ball.“¹⁹⁶ Am Anfang hatte er das Motto, dass alle machen können, was sie wollen, doch am Ende forderte er die Schauspieler auf, mit der Freiheit die ihnen gegeben wurde, verantwortungsvoll umzugehen. Da sie ihre Freiheit z.B. in der Pünktlichkeit ausgenutzt haben oder am Set ein großes Chaos verursacht haben.¹⁹⁷

Mit der Verhaltensweise des „Herumspasten“, haben sich die Schauspieler intensiv drauf vorbereitet und am Ende gefiel es ihnen so gut, dass sie es langweilig fanden, wenn sie nicht „spasten“ konnten. Und irgendwann war es am Set auch nichts Besonderes mehr.

Trier ist erstaunt darüber, wie nah dran der Film am Ende am Drehbuch war, obwohl sie vorhatten, davon abzuweichen. Er meint, immer wenn sie während der Dreharbeiten Änderungen vorgenommen haben, sind sie immer wieder zum Buch zurückgekehrt und ihm weites gehend gefolgt¹⁹⁸. Er sagt: „Wenn man Schauspieler improvisieren lässt, weiß man, dass man von einer bestimmten Idee ausgehen und die Improvisation in eine bestimmte Richtung lenken muss, weil es sonst nicht funktioniert.“¹⁹⁹ Er meint, das man immer einen Plan haben muss, ob nun für die Schauspieler bewusst oder unbewusst, sonst ufert es aus und verbraucht am Ende zu viel Filmmaterial.

In „Idioten“ hatte Trier die Idee, die Schauspieler in einer Interviewsituation vor die Kamera zu stellen. „Die Schauspieler stehen für ihre Rolle ein und verteidigen gleichzeitig ihre Charaktere.“²⁰⁰ Das musste 100% improvisiert sein, sagt er, denn sonst würden es die Zuschauer sofort merken und dies als konstruiert und falsch empfinden. So etwas kann man nicht schreiben, meint er.²⁰¹

Trier meint: „Wahrheit heißt, ein Gebiet zu durchsuchen, um etwas zu finden. Wenn

¹⁹³ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 162

¹⁹⁴ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 162

¹⁹⁵ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 162

¹⁹⁶ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 162

¹⁹⁷ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 162

¹⁹⁸ Vgl. BJÖRKMANN, 2001: 219

¹⁹⁹ BJÖRKMANN, 2001: 219-220

²⁰⁰ BJÖRKMANN, 2001: 220

²⁰¹ Vgl. BJÖRKMANN, 2001: 220

man jedoch schon von vornherein weiß, wonach man sucht, ist es Manipulation.“²⁰²
Trier beschreibt den Dreh als das Intensivste Filmerlebnis, das er bis dato hatte.²⁰³

4.2.5 Externe Betrachtungen zur Arbeitsweise Triers

In diesem Abschnitt kommen Meinungen von projektfremden Autoren zur Geltung, die manchmal auch Gegenteiliges zu den Machern schildern. Im ersten Teil redet Dietmar Götsch über den Film „Idioten“ von Lars von Trier und hat dabei den Schwerpunkt Authentizität, im nächsten Teil spricht Matthias N. Lorenz von der DOGMA-Bewegung.

Authentizität im Film „Idioten“

Beim Dreh von „Idioten“ wurde nicht, wie es vielleicht zunächst beim Schauen wirkt, alles dem Zufall überlassen, nein, der Film folgt Formen und wirkt deswegen so ungezwungen, unmittelbar und natürlich, weil er sich in der Art seiner Inszenierung von anderen unterscheidet.²⁰⁴

„Authentisch ist der Film nicht dort, wo er ein vermeintliches Faktum zeigt, sondern in der Art und Weise, wie er das Zusammenspiel von Inszenierungen als Zusammenspiel von Inszenierungen zeigt.“²⁰⁵

Auch die Ebene derameratechnik zeigt in „Idioten“ den Unterschied von Fiktion und „Wirklichkeit“ auf. Der Film hat zwei Strategien um Spannung zu erreichen, zum einen das Authentizitätsbemühen und zum anderen das Aufzeigen von Grenzen und Identitäten. Sucht man nach dem authentischen Kern, löst sich die Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion auf, da Trier am Dokumentarischen die Fiktion zeigt und nicht anders herum.

Authentizität wird u.a. erreicht, da die Schauspieler den Job ihrer Rolle auch in Wirklichkeit haben. Andere Mittel sind die eingeschobenen dokumentarisch wirkenden Interviews und die dokumentarische Handkamera, die eine ehrliche Offenheit suggeriert, aber dabei stets fiktiv bleibt.²⁰⁶ „Die Schwierigkeiten zeigen sich jedoch bereits, wenn man berücksichtigt, dass die Interviews, die den Anschein erwecken, zur Klärung beizutragen, gerade eine Vervielfältigung der Deutungsmöglichkeiten bewirken. Sie gewähren dem Zuschauer keine metafiktionale Außenpositionen, sondern bloß eine Form von Inszenierung neben anderen.“²⁰⁷

²⁰² Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 159-168

²⁰³ Vgl. Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 162

²⁰⁴ Vgl. GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 49

²⁰⁵ GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 51-52

²⁰⁶ Vgl. GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 51-52

²⁰⁷ GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 51

Die Art der Inszenierung bedeutet nicht, dass das Ergebnis beliebig ausfällt, denn in jeder authentischen Darstellung, stecken immer auch Momente von Inszenierung. Authentisches liegt nicht vor der Inszenierung sondern ist eher eine an Entscheidungen gebundene Aufgabe.²⁰⁸ „Letztlich lässt sich das Authentische nicht dokumentieren, sondern immer nur darstellen, sofern unter ‚Darstellung‘, nicht eine bloße Abbildung, sondern ein performativer Akt verstanden wird.“²⁰⁹

Auch wenn der Vergleich mit Cyberspace-Filmen sehr gewagt ist, weil es sich dabei scheinbar auf den ersten Blick um ein ganz anderen Filmtypen handelt, gerade mit DOGMA 95, mit seinem Wahrheitsanspruch und seiner Ablehnung von technischen Illusionen, doch gibt es tatsächlich Bezüge zwischen den beiden Arten. Cyberspace Filme sind aus Phantasmen von Menschen entstanden, sie bestehen aus einer simulierten Welt, der man ebenfalls Momente von Authentizität abgewinnen kann. In „Idioten“ entwickeln die Rollen Fantasie-Idioten die zu ihrer Realität werden.²¹⁰ Gerade „die anvisierte authentische Welt ist ein Ort, an dem die Figuren ihre ‚wirklichen‘ Phantasmen unter dem Deckmantel der Wahrheit nur um so nachdrücklicher verbergen, während sie in der simulierten Welt keine Scheu haben, diese Seite ihrer selbst ‚wirklich‘ auszuleben und auszukosten.“²¹¹ Das heißt die Figuren in „Idioten“ holen ihren Idioten als eine Fantasie aus dem Inneren heraus und das in einer dokumentarisch abgebildeten Welt. Das „Authentische“ ist dann eigentlich nur scheinbar in dem dokumentarisch abgebildeten Alltagsleben zu finden, sondern eigentlich als Inszenierung, bzw. Selbstinszenierung der Figuren des Filmes als Idiot und dadurch²¹² „zeigt sich das ‚wahre‘ Gesicht des Handelnden.“²¹³

Blick auf DOGMA 95

Aus den Regeln des DOGMA 95-Manifests ist die Intension zu erkennen, dass die Verfasser dem Film mehr Lebensnähe und Spontaneität geben und die Perfektion geringer werden lassen wollten. Im Vordergrund standen die Wirklichkeit und die Abbildung dessen, ohne aufwändige Inszenierung. Sie schlossen sich selbst in einen Käfig von erschaffenen Regeln, mit dem Bedürfnis des Aufgebens der Kontrolle.²¹⁴

Einige Regeln aus dem Manifest fanden die Mehrheit der Kritiker aber so paradox, dass sie sich keine Mühe machten, auf die Interpretation der Regeln zu verzichten, was wahrscheinlich auch im Sinne der Verfasser war. Geht man genau nach dem

²⁰⁸ Vgl. GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 52

²⁰⁹ GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 52

²¹⁰ Vgl. GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 53-54

²¹¹ GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 53-54

²¹² Vgl. GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 54

²¹³ GÖTSCH in: Lorenz (Hg.), 2003: 51

²¹⁴ Vgl. LORENZ (Hg.), 2003: 80

Wortlaut, sagt das Manifest eigentlich aus, besonders im Punkt, der Aufgabe des „Künstler seins“, dass sich der Regisseur eigentlich zurückzieht, aber wer tritt dann an seine Stelle und macht die wichtigen Entscheidungen? Das Manifest hat für diese Frage eine Alternative, nämlich die Wahrheit. D.h. der Regisseur soll nicht inszenieren sondern Wirklichkeit beobachten und dann einfangen.²¹⁵

2000 wurde ein Sekretariat eingerichtet, bei dem interessierte Regisseure für eigene Filme nach Manifest, für einen Geldbetrag ein DOGMA Zertifikat bekamen. Dazu bekamen sie Beratung in allen Fragen und Interpretationen zum Regelwerk. 2002 wurde es aber schließlich wieder geschlossen, aus Finanzgründen und weil sich ein DOGMA-Genre entwickelt hatte. Seitdem werden keine Zertifikate mehr vergeben und die Interpretation der Regeln liegt jetzt bei jedem Filmemacher selbst. Archiviert als DOGMA-Film sind 31 Werke. Die Bewegung wurde abseits von Hollywood zu einer der einflussreichsten Erneuerungsbewegungen.²¹⁶

Das Manifest ist eine deutliche Bewegung gegen die „Uniformierung und Digitalisierung des Kinos“²¹⁷. Das Feindbild und die Intension, kein „high tech“ sondern „low tech“, erzeugen z.B. echten Pathos oder authentische Liebe und versucht Lebenswirklichkeit darzustellen.²¹⁸

Die DOGMA-Filme haben allgemein oft die Regeln gebrochen und Lars von Triers „Idioten“ ist wohl der Film, der sich am nächsten an sie gehalten hat. Søren Kragh-Jacobsen mochte z.B. keine Überraschungen und hielt sich deswegen strikt an sein Drehbuch und Thomas Vinterberg hat Szenen, die wie Zufall wirken, im Drehbuch ergänzt. Trier hat im Gegensatz zu den Anderen wirklich Improvisiert, aber letztendlich am Ende auch viel vom Material weggeschnitten.

Abschließend lässt sich also sagen, dass die DOGMA-Gruppe auf der Suche nach Authentizität, einen Schlüssel in Naivität und Einfachheit dazu gefunden haben, sie machten Spielregeln wie Beschränkungen aus dem herrschenden Überfluss heraus, Provokation und Spaß, doch eigentlich scheiterte das Vorhaben letztendlich daran, dass es ihnen nicht gelang, die Kontrolle aufzugeben.²¹⁹ Die Ergebnisse und Filme waren trotz Korsett, in das sich die Regisseure selbst schnürten, oft sehr bemerkenswert. Sie sind zwar nicht näher an Wahrheit und Authentizität

²¹⁵ Vgl. LORENZ (Hg.), 2003: 61

²¹⁶ Vgl. LORENZ (Hg.), 2003: 58-59

²¹⁷ LORENZ (Hg.), 2003: 62

²¹⁸ Vgl. LORENZ (Hg.), 2003: 62

²¹⁹ Vgl. LORENZ (Hg.), 2003: 77-79

herangekommen wie andere Filme, doch schadete das ihrer Qualität in keiner Weise.²²⁰

4.3 Andreas Dresen

4.3.1 Zur Person

Andreas Dresen ist am 16. August 1963 in Gera geboren. Sein Vater Adolf Dresen ist Opernregisseur und seine Mutter Barbara Bachmann Schauspielerin. Er wuchs somit in einer Theaterfamilie auf. Die Eltern trennten sich und Dresen zog mit seiner Mutter nach Schwerin. Die Mutter arbeitet schließlich dort am Theater und lernte den Theaterregisseur Christoph Schroth kennen, den sie schließlich heiratet. Die Eltern hatten wenig Zeit und Dresen musste sich viel alleine beschäftigen. Er baute aber zu der Zeit schon Puppenbühnen und schreibt Kurzgeschichten. Er verbringt seine Kindheit viel im Theater. Dresen wächst in der DDR auf und dieser Umstand beeinflusst seine Werke. Zu sehen in der Wahl der gesellschaftskritischen Themen in seinen Amateurfilmen.²²¹ „Schon in seinen frühen Filmen gelingt Andreas Dresen der Spagat, humorvoll erzählte Alltagsgeschichten mit durchaus gesellschaftskritischer Position zu verbinden, ohne einen didaktischen Gestus.“²²² Einen seiner ersten Erfolge hat er mit „Unser täglich Brot“, eine 7 Minuten Satire, die gut in der Schule und Schweriner Klubs ankommt. Nach mehreren Versuchen, gelingt es Dresen schließlich, an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg, angenommen zu werden. Mit dem Film (AT) „Klärung eines Sachverhaltes“ bekommt er es mit der Stasi zu tun, da es in der Geschichte um ein Mädchen geht, dass vor der Entscheidung steht, auszureisen oder nicht.²²³ Im Filmstudium an der „Konrad Wolf“ müssen die Studenten, bevor sie Geschichten entwickeln, zunächst anderthalb Jahre dokumentarische Arbeit, mit realen Menschen und Lebensumstände in den Orten, machen. Dresen ist daraufhin viel im Arbeitermilieu unterwegs. Dieses dokumentarische Grundlagenstudium hat ihn sehr beeinflusst, z.B. auch in der Recherche für Filmstoffe. Viele weitere Projekte entstehen und Lode sagt: „Die Vermischung der realistisch anmutender Darstellung mit poetischen und märchenhaften Elementen ist ein Kennzeichen, das sich bis in die gegenwärtigen Filme Dresens zieht. Sein Kino wird so nicht nur zu einem Ort, der soziale Missstände

²²⁰ Vgl. LORENZ (Hg.), 2003: 83

²²¹ Vgl. LODE, 2009: 8-10

²²² LODE, 2009: 11

²²³ Vgl. LODE, 2009: 11-15

aufzeigt, sondern vor allem vom Wunder im Alltäglichen und den Träumen seiner Protagonisten erzählt.“²²⁴ Sein Kinodebüt hat er mit „Stilles Land“ (1992) mit dem Thema „Wende“, gedreht im Theatermilieu in dem er sich auskannte.²²⁵ Er inszeniert Filme, auch für das Fernsehen und Theaterstücke, mit „Nachtgestalten“ kam schließlich 1998/99 sein Durchbruch und entschied seine berufliche Existenz. Film- und Fernsehpreise häuften sich und er bekam internationale Filmfestivaleinladungen. Und das war vorher nicht absehbar, Verleiher die den Film abgelehnt hatten, wollten ihn nun, weil sie plötzlich den Markt dafür gesehen haben und das löste Dresens Schuldenproblem nach langem „in den Abgrund der deutschen Filmproduktion“ Schauens.²²⁶

„Nachtgestalten“ und „Die Art der Geschichte, das wird den Machern bald klar, verlangt nach einer eigenen Ästhetik, die – unbewusst und zeitgleich – nach ähnlichen Mitteln greift wie die Dogma-Bewegung in Dänemark.“²²⁷ Dresen befreit sich also technisch und formal, will weg von Schienen, Kränen, Studio, Kunst-Licht, dreht an Originalschauplätzen und möchte allgemein mehr Möglichkeiten zur Improvisation haben. In diesem Film wird deutlich, dass sich Dresen die Menschen genauer anschaut. Sie wirken so authentisch, weil er in diesem Film, wie auch in folgenden Werken wie „Halbe Treppe“ und „Sommer vorm Balkon“ Laiendarsteller einsetzt und besetzt Nebenrollen mit realen Personen aus dem jeweiligen Milieu.²²⁸ Was Dresen mit seinen Filmen erreichen will ist, dass die Zuschauer irgendetwas darin entdecken, was sie berührt und was sie in ihren Alltag mitnehmen können. Er sagt, vielleicht verändert es nicht ihr Leben, aber sie schauen danach vielleicht anders auf die Wirklichkeit.²²⁹ „Das ist vielleicht das, was ein Film leisten kann. Er wird nicht die Welt verändern, aber vielleicht ein kleines bisschen die Menschen, die ihn sehen.“²³⁰

Es folgen weitere Werke wie „Die Polizistin“ (2000) und danach gleich der Film „Halbe Treppe“ (2001/02), auf den im nächsten Kapitel genauer eingegangen wird. Nach „Halbe Treppe“ folgten noch einige andere erfolgreiche Filme, wie z.B. „Willenbrock“ (2004/05), „Sommer vorm Balkon“ (2004/05), „Wolke 9“ (2007/08) und aktuell gewann er mit „Halt auf halber Strecke“ gerade den Deutschen Filmpreis der am 28.04.2012

²²⁴ Vgl. LODE, 2009: 31

²²⁵ Vgl. LODE, 2009: 8

²²⁶ Vgl. LODE, 2009: 84-86

²²⁷ LODE, 2009: 87

²²⁸ Vgl. LODE, 2009: 87-96

²²⁹ Vgl. ELSTERMANN: „Die Glückssucher - Andreas Dresen und seine Nachtgestalten“ 1999:

00h:28m:30h

²³⁰ DRESEN in Elstermanns: „Die Glückssucher - Andreas Dresen und seine Nachtgestalten“, 1999:

00h:28m:44s

verliehen wurde und diesen u.a. in der Kategorie „Bester Film“ mit der „Lola“ in Gold.²³¹ In seinem Artikel „Hinein ins Grüne“ sagt H.G.Pflaum in der Süddeutschen Zeitung vom 12.05.2001 über Andreas Dresens Filme: „Auf jeden sentimental Augenblick kommt ein Moment realistischer Härte, jede Härte wird mit einem Humor gekontert.“²³²

4.3.2 Arbeitsweise und Erfahrungen mit „Halbe Treppe“

„Halbe Treppe“ soll Gegenstand der Thematik sein, da es im deutschen Raum keinen vergleichbaren Film gibt, der sich in der Machart so intensiv mit der Improvisation beschäftigt und dazu noch so einen Erfolg aufzuweisen hat.

Mit „Halbe Treppe“ (2001/02) hat es Dresen ein zweites Mal geschafft, nach „Nachtgestalten“ in der Berlinale vertreten zu sein. Mit diesem Film hat er seinen großen Durchbruch, das Publikum ist begeistert, die Kritiker feiern das Werk und die Preise häufen sich, Deutscher Filmpreis in Silber, Silberner Bär 2002 und andere. Zudem wird „Halbe Treppe“ zum besten Film des Jahres 2002 gewählt und auch international hat er Erfolg und gewinnt mit ihm und dem Ensemble den „Silver Hugo“ beim Chicago International Filmfestival. Millionen Zuschauer gehen ins Kino um den Film zu sehen.

Der Film verbindet Fiktions- und Dokumentarstile.²³³ „[...]zu Anfang existieren weder ein festes Team noch ein Drehbuch, lediglich ein künstlerischer Impuls, offener zu arbeiten – sowohl hinsichtlich des Drehprozesses als auch der ästhetischen Gestaltung des Films.“²³⁴ Dresen selbst beschreibt es so, dass er irgendwann unzufrieden bei einem Bier saß und sich mit seinen Kollegen darüber unterhielt, wie nervig er es findet, dass sie immer so unflexibel sind. Er sagt, dass sie es bei „Nachtgestalten“ probiert haben, aber es nicht richtig geklappt hat. Da meinte ein Kollege zu ihm, dass man Vorraussetzungen schaffen muss, um eine Szene, wie sie im Drehbuch steht, herstellen zu können. Da entschloss sich Dresen, ohne Drehbuch zu arbeiten und den umgekehrten Weg zu gehen, so dass die Geschichte durch die unterschiedlichen Gegebenheiten gestrickt werden würde. Nicht die Wirklichkeit nach dem Drehbuch anpassen und gestalten, sondern die Wirklichkeit nehmen und eine Geschichte daraus machen, sich treiben zu lassen und zu benutzen, was man findet. (In „Wolke 9“ hat er es später noch mal ähnlich gemacht)²³⁵

Gedreht wurde mit Handkamera, und an Originalschauplätzen hauptsächlich ohne

²³¹ Vgl. <http://www.faz.net>, Feuilleton: 29.04.2012

²³² LODE, 2009: 120

²³³ Vgl. LODE, 2009: 123-124

²³⁴ LODE, 2009: 124

²³⁵ Vgl. LODE, 2009: 124

Kunstlicht. Die Hauptdarsteller arbeiten mehrere Wochen in den Berufen, die sie als Rolle haben werden und die Menschen die original an den Schauplätzen zu treffen waren, bekamen kleine Nebenrollen.²³⁶ „Halbe Treppe“ wirkt authentisch, weil die Personen sich dem gezeigten Milieu entsprechend bewegen und unterhalten.²³⁷

Da es aber kein Drehbuch gab, war es auch nicht möglich Fördergelder zu bekommen. Es bestand daher ein großes Risiko für Dresen.²³⁸

„Dieser Film soll ein Gemeinschaftswerk werden: das kollektive Leben und Arbeiten wird zum Programm dieses Projektes erhoben. Das heißt konkret: gleiches Mitspracherecht, gleiche Verantwortung und auch gleiche Gage für alle Beteiligten.“²³⁹

Dresen ist der Spielleiter der durch das Experiment getragen wird. Plot und Biografien der Figuren sind lose in der Vorgabe gewesen. Die Figurenentwicklung wird zusammen mit den Schauspielern gemacht.

Grundsätzlich möchte er in diesem Projekt mit Vertrauten zusammenarbeiten, da er meint, dass das für einen Filmschaffenden Freiheit, die Möglichkeit zum Experimentieren und Kreativität bedeuten kann. Und das findet er gerade²⁴⁰ „bei einem so offenen und auf Improvisation angelegten Arbeitsprozess, in dem sich jeder sowohl künstlerisch als auch persönlich öffnen muss, unabdingbar.“²⁴¹

Die Improvisation für „Halbe Treppe“ muss in dem Maße in Relation gesetzt werden, weil zwar keine Absprachen über Szenenpointen bestanden haben, aber es wurde ein grober Fahrplan anhand von Stichworten gemacht, mit dem geregelt wurde, was in der Szene passieren soll. Dresen arbeite zwar ohne Probe, ließ die Szene laufen und die Schauspieler in alle Richtungen experimentieren und die Kamera folgte, aber nachträglich koordinierte er Alles, Bewegungen, Dialoge und Abläufe. Am Ende war es dann wirklich nur der Text, der improvisiert war und die eigentliche immer wiederkehrende Überraschung in der Szene.

„Halbe Treppe“ wirkt oft dokumentarisch und allgemein ist es ein gefühltes Wechselspiel zwischen Dokumentation und Fiktion zu einer ganz eigenen Wirklichkeit. Z.B. benutzt er aktiv dokumentarische Stilmittel, wie z.B. in Interviewsituationen, wo er die Protagonisten zur Kamera sprechen lässt.²⁴² „Die Interviewform ermöglicht dabei nicht nur eine neue Perspektive, sowohl von der Figur auf sich als auch vom Zuschauer auf den Protagonisten, sondern sie problematisiert die in der Filmhandlung

²³⁶ Vgl. LODE, 2009: 125

²³⁷ LODE, 2009: 142

²³⁸ Vgl. LODE, 2009: 125

²³⁹ LODE, 2009: 126

²⁴⁰ Vgl. LODE, 2009: 126-127

²⁴¹ LODE, 2009: 127

²⁴² Vgl. LODE, 2009: 127-139

gezeigte Situation in konzentrierter Form.“²⁴³ Es wird dadurch aber nie die fiktionale Ebene verlassen, sondern ist lediglich der Versuch²⁴⁴ „[...]Wirklichkeit im Film darzustellen,(...) ein arrangierter Ausschnitt einer Sicht auf Wirklichkeit, die aber – und das ist ihr Verdienst, nie inszeniert wirkt.“²⁴⁵

Schon nachdem Dresen „Nachtgestalten“ veröffentlicht hatte, zogen Kritiker Parallelen von seiner Arbeitsweise zur DOGMA 95-Bewegung von Trier. Diese gibt es noch deutlicher bei „Halbe Treppe“. „Dresen schätzt an dieser Kino-Reformbewegung die Rückbesinnung auf das ureigentliche Instrumentarium, das für einen Film notwendig ist: eine Kamera, ein Tonbandgerät, Schauspieler und Fantasie.“²⁴⁶ Er nutze zwar ähnliche Mittel wie die DOGMA-Bewegung, doch machte er sie sich nicht als feste Regel während des Drehs. Z.B. nutze er Merkmale der DOGMA-Bewegung wie, die Handkamera, der Dreh an Originalschauplätzen, die Geschichte im „hier und jetzt“. Er ist aber kein DOGMA-Filmer, er verstößt z.B. gegen die Regel, namentlich genannt zu werden, Musik nachträglich nicht hinzuzufügen und das er nicht auf 35mm gedreht hat, sind nur einige.

In wie keinem anderen Werk von ihm, nutze er so stark das Werkzeug der Improvisation in „Halbe Treppe“. Improvisiert werden der Dialog und die Szenen, die von der eigenen Geschichte der Schauspieler sehr beeinflusst werden. Dresen drehte dabei meisten zwei Varianten hintereinander. In der ersten schickt er die Schauspieler mit einer Haltung in die Szene und sie wird bis zum Ende durchgespielt. Danach drehte er eine zweite Variante, mit Korrekturen von ihm selbst. Aus diesen beiden Takes wurde dann eine Szene.²⁴⁷

4.3.3 Andreas Dresen in Peter Kremiskis Dokumentation

Es folgt eine Zusammenfassung einer Dokumentation von Peter Kremiski, die er 2002 mit Andreas Dresen in der WDR/3sat-Sendereihe „Kinomagazin“ gemacht hat (Beitrag auf der DVD: „Halbe Treppe“), mit dem Schwerpunkt auf der angewendeten Improvisation und dessen Wirkung auf Dresen. Er spricht über die Erfahrungen, die er in den Dreharbeiten von „Halbe Treppe“ und allgemein mit dem Werkzeug Improvisation gemacht hat.

²⁴³ LODE, 2009: 139

²⁴⁴ Vgl. LODE, 2009: 140

²⁴⁵ LODE, 2009: 140

²⁴⁶ LODE, 2009: 141

²⁴⁷ Vgl. LODE, 2009: 141-145

Der Moment

Es geht um eine besondere Szene in dem Film, in dem die beiden Eheleute, die sich durch eine Affäre getrennt haben, im späteren Verlauf des Filmes, zufällig im Hausflur auf der Treppe wiedersehen. Diese Szene ist sehr emotional geworden und Dresen berichtet, wie die Szene entstanden ist.

Beim Dreh der Szene, ist es ihm das erste Mal passiert, dass er weinen musste während des Drehs. Es waren nur 3 Leute mit am Set und sie hatten kein großes Drehteam und alles hat es während der Szene die Kehle zugeschnürt, weil die Schauspieler die Situation so nah an sich rangelassen haben und es stark ausgespielt haben, sagt Dresen. Der Dreh der Szene hat insgesamt nur eine halbe Stunde gedauert, sie haben sie nur zweimal gemacht und Dresen meint, dass es gar nicht öfter gegangen wäre. Er betont, dass er nichts daran inszeniert hat. Er musste während der Dreharbeiten auch die Tonangel halten, weil sie keine Assistenten dabei hatten, aber meint, dass er den Ton total verhauen hat, weil er natürlich in dem Moment, bei den Schauspielern war und emotional so ergriffen. Er war wie schon gesagt, über das emotionale herankommen, der Schauspiel so fasziniert und meint, dass er selber, wenn er das handwerklich inszeniert hätte, wäre er wahrscheinlich gar nicht so weit gegangen und sagt, dass ihm das wahrscheinlich zu peinlich gewesen wäre, von der Rolle, die Axel Prahl gespielt hat, zu verlangen, dass er in der Szene weint, doch dadurch, dass es einfach aus der Situation entstanden ist, ist es sehr organisch geworden, meint er. Dresen spricht davon, dass man das zugleich und ineinander reden der Schauspieler, nur sehr schwer inszenieren könnte, dass sind Momente die durch die Improvisation entstehen und diese sind für ihn beglückend, überraschend und lebendig, geben den Szenen Kraft und Atem. Und das war laut Dresen auch der Wunsch des Teams, einen Film nah am Leben zu machen, wenn man die Schauspieler sieht, nicht die Schauspieler sieht, sondern wirkliche Menschen, denen man zuschaut.²⁴⁸

Die Vorgehensweise

Dresen hat durch das Projekt die Erfahrung gemacht, dass man sich zwar immer vorher Gedanken über die Szenen machen sollte, aber es möglich ist, anders zu arbeiten, ohne genauen Plan von dem, was am Drehort geschieht, im Kopf. Sondern sollte man beachten, dass der Drehort ein Ort ist, wo Momente entstehen, die am besten intuitiv und überraschend sind, wo das eigentlich Kreative passiert und nicht am Schreibtisch.

Schon bei „Nachtgestalten“ hat er sich mit seinem Kameramann gezwungen, die

²⁴⁸ Vgl. KREMSKI, „Suche nach der Wirklichkeit – Der Filmemacher Andreas Dresen“, 2002: 00h:09m:01s

Szene vorher nicht aufzulösen, sie wollten weg davon. Über die Szene reden, war in Ordnung, zu sagen was ist wichtig, wo wollen sie mit der Szene hin, aber es sollte keine Kameraposition festgelegt werden, sie wollten den Schauspielern nicht sagen, wo sie stehen sollen, sondern alles erst am Set herausfinden. Er erzählt von dem Schlüsselerlebnis, wie er sich das erste Mal getraut hat, Improvisation einzusetzen. Es war bei den Dreharbeiten von „Nachtgestalten“ und da hatte er die Idee, die ersten 10 Minuten vor dem Drehbuchtext improvisieren zu lassen. Daraus ist etwas für ihn total beglückendes entstanden. Die Drehbuchszene, die darauf folgte, hat das beeinflusst verändert und wurde für ihn besser, als in den Malen davor. Da hat Dresen das erste Mal gemerkt, dass es auch so geht. Plötzlich hatten alle Spaß an der Sache, weil auf einmal was ganz Neues entstanden ist, worauf alle am Set reagieren mussten.

Er spricht davon, dass diese Art des improvisierten Drehens, die Schauspieler von einem Korsett befreit hat, sie mussten sich jetzt z.B. nicht mehr nach der Lampe richten oder auf die Schiene auf dem Boden achten. Auch Regisseure, meint Dresen, wollen ja immer so genau wie möglich inszenieren, und da schließt er sich mit ein, damit es nicht heißt: „Der weiß nicht, was er will.“ Wenn man das nun alles dem Schauspielern wegnimmt, spürt er plötzlich Freiheit und entwickelt Freude daran, diese Freiheit zu haben und damit was machen zu können.²⁴⁹ Dresen sagt: „Das war eigentlich die Erfahrung, dass Filmemachen auch und in erster Linie ein Abenteuer ist und nicht die Angelegenheit von Bürokraten.“²⁵⁰

Dresen sagt, wenn man improvisiert, ist es ganz wichtig, dass die Schauspieler sie gut ihre Rollen kennen. Die Schauspieler sollten auch in den Jobs, die sie haben eine Weile arbeiten, damit sie sich auch in ihrer Umgebung auskennen. Die Leute die an den Orten waren, waren die echten Leute, die immer dort sind und vieles wirkte so authentisch, weil die Leute zu den Schauspielern Vertrauen bekommen haben.

Die Einstellung zum Dreh beschreibt Dresen so. Er sagt, dass man manchmal unbedingt was will, aber es klappt einfach nicht und manchmal fällt einem einfach was zu und das meistens, wenn man vorher keine Erwartungen hatte. Dresen beschreibt es mit der Liebe, wenn man zu viel will, dann wird es nichts. Man muss offen sein, sagt er, dann geschehen meistens die schönsten Dinge. Diese Haltung haben sie bei „Halbe Treppe“ versucht die ganze Zeit aufrecht zu erhalten. Sie hatten offenen Arme und ließen die Geschichte einfach auf sich zu kommen. Es war ein Experiment, ohne

²⁴⁹ Vgl. KREMSKI, „Suche nach der Wirklichkeit – Der Filmemacher Andreas Dresen“, 2002: 00h:12m:40s

²⁵⁰ DRESEN in: Kremskis: „Suche nach der Wirklichkeit – Der Filmemacher Andreas Dresen“, 2002: 00h:18m:10s

Erwartungen, mit der Einstellung, sagt er, wenn es nichts wird, dann hat man wenigstens daraus gelernt.²⁵¹

4.3.4 Vergleich: improvisierte Szene mit konventioneller Szene

Szenenanalyse

Im Folgenden wird eine Szene aus „Halbe Treppe“ mit einer konfliktähnlichen Szene aus einem konventionell entstandenen deutschen Kinofilm „Der bewegte Mann“, vom Regisseur Sönke Wortmann und Produzent Bernd Eichinger, der 1994 im Kino und 1998 auf DVD erschien, verglichen. Begutachtet wird jeweils eine Szene, in der die Protagonisten ihre Partner mit jemand Anderen in flagranti erwischen. Untersucht wird der Aufbau, die Dialoge, die Handlung, Einstellung und Schnitt der Szene. Es wurde absichtlich ein Vergleich mit einem deutschen Film bevorzugt, da anhand derselben Sprache, die Authentizität besser nachvollziehbar ist. „Der bewegte Mann“ ist ein Film, der klassisch nach Drehbuch entstanden ist und war zu seiner Zeit sehr erfolgreich, darum soll er hier Gegenstand der Untersuchung sein.

Synopsis „Halbe Treppe“

In „Halbe Treppe“ geht es um zwei befreundete Ehepaare, dessen eigene Beziehung langsam einschläft. Der Imbissbudenbesitzer Uwe (gespielt von Axel Prahl) ist mit der Parfümverkäuferin Ellen (gespielt von Steffi Kühnert) verheiratet und der Radiomoderator Chris (gespielt von Thorsten Merten) mit der bei Zollhof arbeitenden Katrin (gespielt von Gabriela Maria Schmeide). Cris und Ellen verlieben sich heimlich ineinander und beginnen eine Affäre. Als diese auffliegt, kommen nach und nach die eigentlichen Probleme der Ehepartner und Probleme mit dem eigenen Leben zum Vorschein, die gelöst werden müssen, oder nicht mehr können.²⁵²

Synopsis „Der bewegte Mann“

Axel (gespielt von Til Schweiger) und Doro (gespielt von Katja Riemann) sind ein Paar. Doro erwischt Axel in flagranti an ihrem gemeinsamen Arbeitsort auf der Toilette mit einer Anderen. Doro verlässt Axel. Axel gerät auf der Suche nach einer neuen Bleibe auf den schwulen Walter, der ihm seine anderen schwulen Freunde vorstellt. Der gut aussehende Mann wird schnell aufgenommen und schnell verliebt sich auch einer in ihn. Doro bemerkt, dass sie von Axel schwanger ist, sie versöhnen sich und wollen heiraten. Doro hat mit den neuen schwulen Freunden Probleme und hat den Verdacht,

²⁵¹ Vgl. KREMSKI, „Suche nach der Wirklichkeit – Der Filmemacher Andreas Dresen“, 2002: 00h:25m:05s

²⁵² Vgl. DRESEN, „Halbe Treppe“, DVD, 2002

dass Axel es auch geworden ist. Bei den beiden läuft es nicht gut, da Axel keinen Sex in Doros schwangerem Zustand haben möchte. Axel trifft zufällig auf eine Ex-Freundin und verabredet sich zum Essen mit ihr, da er denkt, dass Doro über das Wochenende nicht da ist. Doch überraschenderweise bleibt Doro doch da und Axel versucht das Treffen in eine andere Wohnung zu verlegen. Er fragt seinen schwulen Bekannten, der ihn eigentlich umschwärmt, ob er seine Wohnung haben darf. Mit schließlich etwas Widerstand bekommt er sie, doch Doro schöpft Verdacht und alles fliegt auf.²⁵³

Szenenvergleich

Legende:

EG (Einstellungsgröße):

D (Detail), G (Große), N (Nahe), HN (Halbnahe), A (Amerikanische), HT (Halbtotale), T (Totale)²⁵⁴ (6)Abb. 1: Einstellungsgrößen: in den Anlagen)

Andere verwendeten Abkürzungen:

KB (Kamerabewegung); S (Start); E (Ende)

Verwendete Begriffe:

- Plansequenz: Ist es „eine autonome Einstellung und hat sie Sequenzcharakter, kann sie Plansequenz genannt werden“.²⁵⁵
- Suspense: „Eine Spannung, die sich aus dem Wissen des Zuschauers speist. Gegenüber der Hauptfigur des Films verfügt er über mehr Informationen, er weiß, was sogleich geschehen wird – oder geschehen könnte, wenn die noch unwissende Hauptfigur nicht reagiert.“²⁵⁶

„Halbe Treppe“²⁵⁷

Szenenstart: 00h:42m:24s – Szenenende: 00h:44m:39s

Zeit	EG / KB	Handlung
S: 00h:42m:24s E: 00h:43m:00s	A; G; N; HN; HT; T / Beginn einer Plansequenz, die Kamera folgt dabei stets Katrin	Katrin kommt von der Arbeit nach Hause. Sie geht durch den Hausflur und betritt ihre Wohnung. Pfeift zwei Mal. Katrin: „Bin schon da.“ Legt Sachen ab. Schließt die Haustür. Katrin: „Konnte schon eher gehen. War irgendein Auffahrunfall heute.“ Katrin schaut nach Chris im ersten Raum.

²⁵³ Vgl. WORTMANN, „Der bewegte Mann“, DVD, 1998

²⁵⁴ KATZ, 2010: 170

²⁵⁵ KOEBNER (Hg.), 2011: 646

²⁵⁶ ROTHER (Hg.), 1997: 288

²⁵⁷ Vgl. DRESEN, „Halbe Treppe“, DVD, 2002

		<p>Katrin: „Die haben mich nach Hause geschickt, war jetzt nix mehr los auf dem Parkplatz.“</p> <p>Katrin schaut im zweiten Raum nach Chris. Geht wie in Richtung Flur, nahe Badezimmer. Zieht ihre Jacke aus.</p> <p>Katrin: „Sag mal hast du...hast du Lust, noch was zu machen? – Chrissi!“</p> <p>Katrin geht Richtung Badezimmer.</p> <p>Katrin: „Chrissi?“</p> <p>Katrin öffnet die Badezimmertür.</p> <p>Katrin: „Hast du an den Schumacher...“</p> <p>Katrin entdeckt Chris und Ellen in der Badewanne. Allen schweigen. Chris schaut sie an, Ellen nach unten.</p> <p>Katrin (leise): „Tschuldigung“</p> <p>Beim Ansatz von Katrin, wieder raus zu gehen, ist eine versteckter Schnitt.</p>
<p>S: 00h:43m:00s E: 00h:44m:39s</p>	<p>A; G; N; HN; HT; T / Schwenks zwischen den einzelnen Rollen, aber immer bei Katrin verbleibend; im Bild sind entweder nur eine Person, oder mehrere bis alle.</p>	<p>Katrin geht aus dem Bad, schließt die Tür, bleibt im Flur geschickt stehen. Man hört, aus dem Bad, dass Jemand aus der Wanne steigt. Katrin öffnet wieder die Badtür.</p> <p>Katrin: „Sag mal seid ihr bekloppt!“</p> <p>Chris ist aus der Wanne gestiegen und zieht sich gerade seinen Bademantel an. Er hat eine Schaumkrone auf dem Kopf. Ellen sitzt noch in der Wanne, das Wasser wird abgelassen.</p> <p>Katrin: „Was ist denn das hier?“</p> <p>Schweigen der anderen. Katrin fängt an zu weinen.</p> <p>Katrin: „Ihr seid doch bescheuert!“</p> <p>Katrin geht aus dem Bad, macht die Tür zu und geht in den Flur. Die Badtür geht hörbar auf und Katrin geht hastig ins Schlafzimmer und macht die Tür hinter sich zu.</p> <p>Chris (aus Flur): „Katrin...Katrin!“</p> <p>Die Schlafzimmertür geht auf, Chris betritt das Zimmer. Schaut Katrin an.</p> <p>Ellen (aus Flur): „Christian...Christian!“</p> <p>Chris schaut zu Ellen auf den Flur.</p> <p>Ellen (aus Flur): „Meine Sachen...meine Sachen!“</p> <p>Chris läuft hastig aus dem Zimmer und holt die Sachen von Ellen. Katrin steht mit dem Rücken zur Tür und schaut ihm nicht nach. Chris läuft an der Tür vorbei und bringt Ellen die Sachen.</p> <p>Ellen (aus Flur): „Die Schuhe fehlen! Die Schuhe!“</p> <p>Chris läuft wieder den Flur zurück und Katrin steht immer noch mit dem Rücken zur Tür, fassungslos im Schlafzimmer. Chris läuft wieder an der Tür vorbei und bringt Ellen die Schuhe. Katrin setzt sich auf das Bett und legt das Gesicht in ihre Hände. Chris kommt ins Schlafzimmer und schaut Katrin an. Aus dem Flur hört man, wie Ellen sich die Schuhe anzieht. Chris setzt sich auf eine Couch.</p> <p>Chris: „Katrin, tut mir leid. – Ich hätts dir sagen müssen.“</p> <p>Sie antwortet nicht. Er hat immer noch eine Schaumkrone auf</p>

		<p>dem Kopf. Er steht von der Couch auf und geht zu Katrin. Will sie berühren. Katrin schlägt seine Hand weg.</p> <p>Katrin: „Komm mir jetzt bloß nicht zu nah, du!“</p> <p>Sie schaut ihn an, steht vom Bett auf. Schlägt ihn mit der Hand erst auf die Brust, dann in Gesicht. Sie drückt Chris weg und will aus dem Zimmer gehen.</p> <p>Katrin (zischend): „Lass mich raus!“</p> <p>Chris hält sie am Arm fest. Ein Gerangel entsteht. Sie kann sich lösen.</p> <p>Katrin (zischend): „Lass mich raus!“</p> <p>Katrin trifft im Flur auf Ellen, die sich gerade ihre Jacke anzieht. Cris stellt sich halb schützend vor Ellen. Katrin nimmt Rucksack und Jacke.</p> <p>Katrin: „Mensch Ellen.“</p> <p>Katrin will zur Haustür. Chris lässt sie nicht durch. An der Haustür klingelt es.</p> <p>Chris: „Bleib doch hier...“</p> <p>Katrin (lauter): „Lass mich jetzt raus!“</p> <p>Chris: „Bleib doch hier. (lauter) Wo willst du denn jetzt hin?! Bleib doch hier!“</p> <p>Katrin schleudert ihre Jacke.</p> <p>Katrin (leise zu Ellen): „Was machst du denn?“</p> <p>Katrin wirft die Jacke auf Ellen, die sich gerade bückt. Chris öffnet die Haustür, dort steht Julia, seine halbwüchsige Tochter, die er mit Katrin hat.</p> <p>Chris: „Na.“</p> <p>Julia: „Hi.“</p> <p>Chris: „Was willst du denn jetzt hier?“</p> <p>Julia tritt ein und antwortet undeutlich. Katrin geht hastig ins Schlafzimmer zurück und macht die Tür hinter sich zu!</p> <p>Katrin (zischt leise): „Scheiße!“</p> <p>Chris (aus Flur): „Ich hab dir tausend mal gesagt, ruf an! Katrin setzt sich auf die Couch und fasst sich fassungslos durchs Gesicht. Im Flur hört man im Hintergrund Chris und seine Tochter Sprechen. Chris wird laut mit ihr.</p> <p>Chris (aus Flur): „Ja, hier ist gerade nicht so gute Stimmung!“</p> <p>Julia (aus Flur): „Dafür kann ich doch nichts.“</p> <p>Katrin ist geschockt, atmet schwer.</p> <p>----Schnitt----</p>
--	--	--

Tabelle 1: Szenenanalyse "Halbe Treppe"

Szene: „Der bewegte Mann“ ²⁵⁸

Szenenstart: 00h:02m:28s – Szenenende: 00h:03m:33s

Zeit	EG / KB	Handlung
S: 00h:02m:28s E: 00h:02m:30s	HT / Fahrt auf Toilette	Ort: Toilette des gemeinsamen Arbeitsortes von Axel und Doro. Zwei Toilettentüren, unter der linken gehen zwei Füße nach oben.
S: 00h:02m:30s E: 00h:02m:42s	HN / fest	Die Füße waren von Doro und diese sitzt auf der Toilette und liest Zeitung. Sie hört, wie zwei Leute in die Nachbartoilette gehen und ein Liebesspiel beginnen. Zunächst freut sie sich über dieses Ereignis.
S: 00h:02m:42s E: 00h:02m:43s	N / fest auf Boden	Ein Schlüsselbund fällt auf den Boden zwischen der Trennwand
S: 00h:02m:43s E: 00h:02m:45s	HN / fest, auf Doro	Doro Gesicht wird ernster und sie bückt sich nach dem Schlüsselbund. Stöhnen ist zu hören.
S: 00h:02m:45s E: 00h:02m:49s	N / schwenk von Boden mit dem Schlüsselbund in der Hand auf Doros Gesicht	Doro hebt Schlüsselbund vom Boden auf. Und entdeckt einen ihr bekannten Schlüsselanhänger an.
S: 00h:02m:49s E: 00h:02m:52s	HN / fest zu Decke gerichtet, auf Doro	Doro schaut über die Toilettentrennwand.
S: 00h:02m:52s E: 00h:02m:57s	HT / fest, aufsichtig, auf Axel und die Andere	Axel hat Sex mit einer Anderen. Plötzlich bemerkt Axel, dass Doro zu schaut und stoppt den Akt.
S: 00h:02m:57s E: 00h:02m:59s	HN / fest, auf Doro	Doro blickt Axel gefasst aber sichtlich sauer an.
S: 00h:02m:59s E: 00h:03m:02s	HT / fest, aufsichtig, auf Axel und die Andere	Axel ist Regungslos. Die andere Frau wundert sich. Andere: „Was ist denn?“ Die Andere erblickt ebenfalls Doro und hält sich erschrocken die Hand vor den Mund.
S: 00h:03m:02s E: 00h:03m:04	HN / fest zu Decke gerichtet, auf Doro	Doro (gespielt freundlich): „Willst du mir die Dame nicht vorstellen?“
S: 00h:03m:04s E: 00h:03m:06s	HT / fest, aufsichtig, auf Axel und die Andere	Axel schaut erst zu der immer noch erschrockenen Anderen und dann zu Doro. Axel (ruhig): „Doro ich kann das erklären.“
S: 00h:03m:06s E: 00h:03m:07s	HN / fest zu Decke gerichtet, auf Doro	Doro muss lächeln. Doro: „Ach ja?“
S: 00h:03m:07s E: 00h:03m:09s	HT / fest, aufsichtig, auf Axel und die Andere	Axel (ruhig): „Das ist jetzt nicht, wie du vielleicht denkst Doro.“

²⁵⁸ Vgl. WORTMANN, „Der bewegte Mann“, DVD, 1998

S: 00h:03m:09s E: 00h:03m:13s	HN / fest zu Decke gerichtet, auf Doro	Doro: „Hör zu Axel, mir reicht's, morgen Abend bist du raus aus meiner Wohnung, klar!“
S: 00h:03m:13s E: 00h:03m:14s	N / fest, aufsichtig, auf Axel	Axel schluckt.
S: 00h:03m:14s E: 00h:03m:16s	HN / fest zu Decke gerichtet, auf Doro	Doro: „Ob das klar ist?!“
S: 00h:03m:15s E: 00h:03m:16s	N / fest, aufsichtig, auf Axel	Axel nickt.
S: 00h:03m:16s E: 00h:03m:18s	HN / fest zu Decke gerichtet, auf Doro	Doro schaut beide nacheinander an. Doro: „Gut.“ Doros Kopf geht hinter die Trennwand.
S: 00h:03m:18s E: 00h:03m:20s	HT / fest, aufsichtig, auf Axel und die Andere	Die Andere schaut Axel an, Axel schaut nach runter und atmet aus.
S: 00h:03m:20s E: 00h:03m:21s	HN / fest zu Decke gerichtet, auf Doro	Der Kopf von Doro erscheint noch mal über der Trennwand. Doro: „Habt ihr wenigstens Kondome...“
S: 00h:03m:21s E: 00h:03m:23s	HT / fest, aufsichtig, auf Axel und die Andere	Doro: „...benutzt?“ Axel und die Andere nicken gleichzeitig.
S: 00h:03m:23s E: 00h:03m:24s	HN / fest zu Decke gerichtet, auf Doro	Doro: „Na immerhin!“ Doro verschwindet wieder hinter der Wand.
S: 00h:03m:24s E: 00h:03m:33s	HT / fest	Unter der linken Toilettentür sind die von der Toilette springenden Beine von Doro zu sehen. Unter der rechten Tür, der vor der Anderen kniende, Axel. Doro öffnet die Klotür und kommt heraus. Sie bemerkt, dass sie noch die Schlüssel von Axel in der Hand hat und wirft ihm diese unter der Klotür durch. Doro: „Den Wohnungsschlüssel wirf bitte in den Briefkasten!“ Doro geht aus dem Bild. Ein Fuß der Anderen geht hinter der Klotür zu Boden.

Tabelle 2: Szenenanalyse "Der bewegte Mann"

Fazit:

Es ist im deutschen Kino ziemlich schwierig, oder bedarf einer längeren Recherche, Szenen, in denen der Protagonist seinen Partner mit jemand anderen in flagranti beim Sex erwischt, zu finden. Eine Theorie ist, dass dieses Szenario zu oft im deutschen Fernsehen, aber auch im amerikanischen Kino zu sehen war, dass deutsche Filme bis jetzt versucht haben, Alternativen zu finden, wie man einen Seitensprung erzählt. Wenn der Plot von „Halbe Treppe“ betrachtet wird, aber auch allgemein deutlich, dass diese Geschichten schon oft erzählt wurde und wie schon erwähnt ist eine Szene mit Seitensprung auch nicht neu. Bei dem Beispiel „Halbe Treppe“ ist es aber wichtig, wie und mit welchen Mitteln die Geschichte erzählt wird. Da war das beste Gegenstück in der Recherche „Der bewegte Mann“. Dieser Film ist sehr konventionell entstanden und war zur Zeit der jeweiligen Veröffentlichung, genau wie „Halbe Treppe“, ein Erfolg. In beiden Szenen erwischt eine Frau ihren Mann. Ein Unterschied liegt in der Örtlichkeit,

in „Halbe Treppe“ kommt die Protagonistin nach Hause und in „Der bewegte Mann“ erwischte die Protagonistin ihren Mann auf der gemeinsamen Arbeitsstelle. Wichtig ist vielleicht auch zu wissen, dass es bei „Der bewegte Mann“ nicht das erste Mal ist, dass sie ihn erwischte (aber das erste Mal im Film) und bei „Halbe Treppe“ wird die Protagonistin das erste Mal in ihrer Beziehung damit konfrontiert.

Kommen wir zur allgemeinen Struktur der Szene. „Halbe Treppe“ Regisseur Dresen hat sich für eine Plansequenz entschieden und Wortmann in seinem „Der bewegte Mann“ für klassische Schnittfolgen. Das Mittel der Plansequenz, und der Punkt, dass der Zuschauer immer mit der Protagonistin mitgeht, ist in dem Falle eine gute Wahl, weil dadurch Spannung aufkommt. Es ist sofort zu merken, dass etwas nicht stimmt, bzw. weil die Zuschauer schon wissen, dass eine heimliche Affäre besteht, kommt es bei einigen vielleicht sogar zu einem Suspensemoment. Auch wenn die Plansequenz einen versteckten Schnitt hat, wird im folgenden die Szene als ungeschnitten betrachtet, da die Intension und Entscheidung dafür trotzdem bestehen bleibt und dieser Schnitt entweder aus Gründen von technischen Problemen oder schauspielerischen Gründen gemacht wurde. Die Szene in „Der bewegte Mann“ hat 23 Schnitte in der Szene und einen klassischen Schnittaufbau. Ein Nachteil am Schnitt ist, dass zu dem geschnitten wird, der gerade redet, so ist es schwer für den Zuschauer, die Gefühlsebenen, während der Gegenpart spricht, zu reflektieren. In „Halbe Treppe“ ist die Kamera stets bei der Protagonistin, die ihren Mann erwischte. Der Zuschauer kann ihre ganzen Emotionen, Schock, Wut, Trauer, direkt sehen und nachvollziehen. Er sieht alles aus den Augen der Protagonistin, fühlt wie sie, kann aber auch die Reaktionen der anderen Figuren sehen, welche durch die Reflektion auf die Protagonisten eingefärbt sind.

Es wird das Gefühl vermittelt, dass alles gerade im Jetzt passiert und der Zuschauer live dabei ist. Natürlich werden Plansequenzen auch in Filmen nach Buch eingesetzt, unter anderem wegen dieser Wirkung. Aber die Mischung aus Improvisation und Plansequenz hat in „Halbe Treppe“ eine große authentische Wirkung auf den Zuschauer. Aber hier ist es nicht nur die Wirkung, sondern auch real da, wo wir bei einer nächsten positiven Eigenschaft der Impro im Film sind. Es passiert alles nahezu Chronologisch und wird nicht aus Aufwands-, Zeit- oder Geldgründen abgesetzt oder wie im Film hauptsächlich üblich unchronologisch gedreht. Eine derartige Szene, wie sie in „Halbe Treppe“ beschrieben ist, wäre wahrscheinlich normaler Weise abgesetzt gedreht worden, dass heißt z.B. hätte das Filmteam jeden Raum einzeln abgedreht, weil sonst z.B. der ständige Aufwand für Licht- und Kameraumbau zu groß gewesen wäre. Das ist ja im allgemeinen auch der Vorteil des Films gegenüber dem Theater, dass alles nacheinander erlebt wird und es deswegen für die Schauspieler es leichter macht, dass sie in den Gefühlen bleiben oder sie realistisch aufbauen können. Bei der Toilettenszene von „Der bewegte Mann“ hat das Filmteam z.B. wahrscheinlich die Einstellung auf Doro über der Trennwand auch ohne Umbau abgedreht. Das bedeutet für die Schauspieler natürlich auch, dass sie ihren Text oft durchspielen müssen und

das in der gleichen Gefühlslage, was durch die vielen Pausen, die durch den Umbau entstehen auch nicht begünstigt wird. Dresen sagte in dem Beitrag, der auf der DVD als Extra drauf ist, dass er Szenen oft nur zwei Mal durchspielen lassen hat und dann alles im Kasten war, was er brauchte. Bei „Der bewegte Mann“ war es bestimmt deutlich mehr Takes mit kompletten Durchgängen oder einzelnen Abschnitten.

Kommen wir zur Dialogstruktur. Wenn der Dialog und die Handlung der beiden Szenen betrachtet, wird deutlich, welche Szene emotional ansprechender für den Zuschauer ist. Während im „Bewegten Mann“ der Dialog eher „cool“, ruhig, erhaben und unemotional wirkt, geht den Protagonisten in „Halbe Treppe“ die Situation durchaus nah und das spürt der Zuschauer. Es ist natürlich zu beachten, welche Intension mit den jeweiligen Szenen angestrebt wird. „Der bewegte Mann“ ist in erster Linie eine Komödie, soll Spaß machen, verrückt und eine außergewöhnliche (für diese Zeit) Geschichte erzählen, „Halbe Treppe“ ist zwar vom gleichen Genre, doch mit einem tieferen Anspruch an das Publikum, soll berühren und aus der Charakteridentifikation des Publikums an die Figuren den Humor entwickeln und steht ein Wechselbad der Gefühle, zwischen lachen und weinen, für den Zuschauer sein. Anhand des Beispiels mit der Schaumkrone auf dem Kopf, in „Halbe Treppe“ zu sehen. Der Zuschauer fühlt mit der Protagonistin, doch wird wahrscheinlich zwischendurch lachen müssen, da der Protagonist während der ganzen Szene eine Schaumkrone auf dem Kopf hat, Humor in einer schlimmen Situation. Dadurch entsteht eine größere Fallhöhe von Komödie zur Tragik und umgekehrt und kann viel intensiver vom Publikum gespürt werden. Das macht Rhythmuswechsel und versinkt nicht nur in tiefer Tragik. In „Der bewegte Mann“ handelt die Protagonistin zwar sichtlich wütend auf die Situation, wirkt aber durchweg ruhig und erhaben und ihre Wortwahl lässt auch nicht auf Turbulenzen in ihrem Kopf schließen. Es macht den Charakter zu einer starken Frau, die einfach jetzt genug hat, aber wahrscheinlich bedient das eher Wunschdenken von vermeintlich starken Frauen im Publikum, die gerne in so einer Situation erhaben sein wollen, anstatt völlig zu verzweifeln, wie in „Halbe Treppe“, doch eher authentischer ist wahrscheinlich die Art und Weise der Protagonistin aus „Halbe Treppe“, wie sie mit der Situation umgeht. Hier werden unterschiedliche Zuschauerreflexionen angesprochen, die natürlich beide eine Berechtigung haben, nur ist die eine Richtung wirklichkeitsnäher als die andere. Das liegt auch wieder zum größten Teil an der Zielgruppe des Films bzw. der Grundintension, welche Geschichte erzählt werden soll. Hätte der Regisseur von „Der bewegte Mann“ seinen Film improvisiert, wäre vielleicht eine authentischere Reaktion der Protagonistin herausgekommen, doch wäre das zu Lasten der Hauptfigur Axel gegangen, die jede Sympathie der Zuschauer womöglich verloren hätte. Aber das sind alles Spekulationen, vielleicht hätte dann Axel auch so reagiert, dass das nicht passiert, das kann man nicht sagen. Auf jeden Fall ist klar, dass in der Szene von „Der bewegte Mann“ keine Liebe zwischen den Figuren zu spüren ist, was auch daran liegt, dass die Szene ziemlich am Anfang des Filmes ist und die Charaktere noch völlig unbekannt für die Zuschauer sind, doch hätte Liebe, Verletzung und andere Gefühle

Gegenstand sein können, dass waren sie aber nicht. Es ging in „Der bewegte Mann“ nur um den Akt, dass Axel wieder fremd geht und nun ausziehen muss. Keine Verletzten Gefühle, Reue oder Sonstiges spielt eine Rolle. Natürlich ist auch zu beachten, dass Doro aus „Der Bewegte Mann“ ihren Axel schon öfter erwischte hat, doch wenigstens Enttäuschung hätte mehr zu spüren sein können, dass es schon wieder passiert ist.

Wie schon erwähnt, ist der Dialog in „Der bewegte Mann“ wohl gewählt und klar ausgesprochen. In „Halbe Treppe“ gibt es Pausen der Überlegung, wird die Sprache unterbrochen, es wird ineinander geredet, Sätze oder Wortaneinanderreihungen oft doppelt gesprochen. Auch sind Dialogelemente auch mal undeutlich oder schwer hörbar. In dem Falle ist „Der bewegte Mann“ wieder ein gutes Gegenbeispiel, weil sogar der Schnitt immer genau den rein schneidet, der gerade redet, keine Sprache überlagert sich, die Informationen werden feinsäuberlich nacheinander ausgetauscht.

Im Gesamten Film „Der Bewegte Mann“ wird dieses Schema weiterverfolgt und geht oft zu Lasten der Glaubwürdigkeit der Rollen. Doch ist der Film auf diesen Aspekt nicht ausgelegt, obwohl auch solche Formate an Qualität gewinnen würden. Vielen Handlungen sind fragwürdig und entsprechen oft nicht der Handlungsweisen, die der Zuschauer in solchen Situationen vielleicht machen würden. Bei „Halbe Treppe“ ist das anders, vielleicht würde nicht jeder Zuschauer genauso handeln wie die Protagonistin im Film, doch kann sich der Zuschauer in die Rolle und Lage vollkommen hineinversetzen und sieht ihre Handlung als logisch, glaubwürdig oder wirklichkeitsnah. Alles in allem eine sehr authentische Szene, durch den technischen Aspekt der Plansequenz als hilfreiche Unterstützung, durch die frei improvisierten nicht perfekt geschliffenen Dialogstränge und der Handlung, die logisch im Zusammenhang mit der Situation und Charakterbildlichkeit steht.

4.4 Projekt Diorama

Um die Forschung auf dem Gebiet des Zusammenhanges von Improvisation und Authentizität noch weiter zu vertiefen, wurde ein Selbstversuch mit einem eigenen Improfilmpjekt und Experiment, dem „Projekt Diorama“, gemacht.

In diesem Abschnitt wird über die Erfahrungen mit dem Werkzeug der Improvisation, im Laufe der Produktion gesprochen. In Zusammenarbeit mit dem Regisseur Kevin Strauß entwickelten wir ein Regelwerk²⁵⁹ (Projekt Diorama – Regelwerk: in den Anlagen), welches einige Punkte beinhaltet, die unseres Erachtens den Film authentischer machen kann. Es bestehen viele Gemeinsamkeiten mit den Regeln im

²⁵⁹ Vgl. LINGNER; STRAUSS: <http://www.projekt-diorama.de>: Regelwerk, 07.05.2012

DOGMA – Manifest und der Arbeitsweise von Andreas Dresen. Diese sind aber in keiner Weise beabsichtigt oder mithilfe dessen entstanden, sondern die Frucht eigener Erfahrungen und Gedanken zur Authentizität. Vor dem Projekt haben sich alle Beteiligten davor gehütet, sich Bücher über Improvisation oder deren Macher anzueignen, um selbst Erfahrungen zu sammeln, sich keine Schranken aus anderen Erfahrungen zu setzen, Fehler zu machen und daraus auch lernen zu können, ohne sie schon mit allen Mitteln während des Drehprozesses und der Vorbereitung zu verhindern.

4.4.1 Arbeitsweise und Erfahrungen mit „Stadtigel“

Theorie

Das Projektregelwerk sieht vor, dass drei Regisseure jeweils 3 Schauspieler haben, mit denen sie dann 3 Welten und Geschichten erschaffen, welche sich aktiv treffen können. Jeder Regisseur arbeitet mit den Schauspielern deren Rollen und Charaktere aus, aber auch Inhaltliches für die Geschichte. Das geschieht in dem gefragt wird, welche Rollen und Charaktere die Schauspieler schon immer mal spielen und in welchen Situationen sie schon immer mal sein wollten. Dann werden sie nach beliebigen Begriffen gefragt und das kann alles Mögliche sein. Der Regisseur kanalisiert schließlich am Ende alles Genannte und schreibt es zu einer möglichen Geschichte auf. Diese Vorgehensweise ist inspiriert von Wajdi Mouawad, der beim Schreiben des Stückes „Verbrennungen“ ähnlich vorging.²⁶⁰ Die Geschichten entstehen dann in einem groben Handlungsumriss, als „Drehbuch“ ohne Dialoge. Für die ganzen Vorbereitungen haben die Regisseure nur eine Woche Zeit. Alles Produktionsbedingte muss in dieser Zeit stehen oder während der Dreharbeiten organisiert werden.

Die Schauspieler wissen nur ansatzweise worum es in der Geschichte gehen wird, doch ist es ganz wichtig dass sie ihre Rolle gut kennen, denn sie muss ihnen so nah wie möglich sein. An jedem einzelnen Drehtag und vor jeder Szene bekommen die Schauspieler gesagt, was passieren wird und in welche Richtung die Szene ungefähr gehen soll. Dann fangen sie an frei miteinander zu improvisieren. Es gibt keine Proben und die Kamera zeichnet sofort auf. Gehofft wird auf den ersten wahren Moment. Auch wenn der Regisseur einen Handlungsrahmen erstellt hat, ist das, was geschieht und geschehen kann, ganz frei. Wenn andere Tendenzen in der Geschichte oder im Verlauf entstehen, können diese Richtungen verfolgt werden, d.h. das die Geschichte im ständigen Entstehungsprozess ist. Der Regisseur muss die ganze Zeit darauf

²⁶⁰ Vgl. MOUAWAD, 2007: 3

achten, dass die Dramaturgie des Filmes stimmt und die Handlung nicht „im Sand verläuft“. Das heißt also, am Ende steht eine Geschichte. An jedem Abend treffen sich die Regisseure und spinnen an den Geschichten weiter und überlegen, an welcher Stelle sie sich treffen könnten. Die Welten können sich entweder von den Örtlichkeiten berühren lassen, hauptsächlich aber durch die Menschen, die in ihnen leben. Die Rollen treffen aufeinander, ohne zu wissen, wer sie sind und was sie für eine Geschichte haben, wie im realen Leben. Unter diesen Voraussetzungen entstehen Ereignisse, die unvorhersehbar sind und somit eine Geschichte entstehen lassen, wie sie auch das Leben schreiben könnte. Eines der Hauptziele ist es, dass jeder Schauspieler so tief in seiner Rolle steckt, dass sie nur noch die Fiktion trennt.²⁶¹ Wenn das erreicht wird und mit dem Werkzeug Improvisation, den Schauspielern alle Freiheit gegeben wird, dann ist ein authentisches Ergebnis und Verlauf der Geschichte sehr wahrscheinlich. Am Ende werden alle Geschichten und Welten zu einem Film zusammen geschnitten.²⁶²

Das war am Anfang die Theorie, so wie wir uns das vorgestellt hatten. Im nächsten Abschnitt wird berichtet, was während der Dreharbeiten geschehen ist, und ob sich die Intensionen bewahrheitet haben.

Der Dreh

Es hat sich herausgestellt, dass alle Schauspieler oft erst nach mehreren Takes authentisch waren und sich gefunden haben. Es war stets nötig, die Angebote der Schauspieler in Wege zu leiten. Darum hat der Wunsch nach „dem“ Ersten, dem wahrhaftigen Moment, den man vielleicht schafft aufzuzeichnen, sich zunächst nicht verwirklicht. Die Regie hat die besten Elemente aus den entstandenen Takes genommen und den Schauspielern als Eckpfeiler gegeben. Das war auch wichtig, damit die Szene nicht ausuferte und endlos weiterlief. In den letzten Takes waren dann die Richtungen und Informationen der Szene klar und die Schauspieler konnten damit frei umgehen.

Der erste Drehtag war von allen am Ende im Schnitt der Schlechteste. Am Set haben das die Beteiligten aber nicht bemerkt. Die Regie kannte sich noch nicht ausreichend in der fiktiven Welt und den Charakteren aus und die Schauspieler waren noch nicht stark genug mit ihrer Rolle verwoben. Im Nachhinein wäre vielleicht ein Tag, an dem die Schauspieler frei in ihren Rollen leben, ohne irgendwas von der Geschichte zu spielen hilfreich gewesen. D.h. der „Findungsprozess“ der Schauspieler mit ihren Rollen wäre dann am ersten Drehtag schon abgeschlossen gewesen. Im Allgemeinen geschah das

²⁶¹ Vgl. MOUAWAD, 2007: 3

²⁶² Vgl. LINGNER; STRAUSS: <http://www.projekt-diorama.de>: Regelwerk, 07.05.2012

in diesem Projekt ziemlich schnell, da die Rollen aus ihnen selbst geboren sind.

Die Improvisation klappte bei jedem Schauspieler sehr gut. Es ist aber auch wichtig, dass man jeden Schauspieler im Casting, wenn man so ein Vorhaben hat, improvisieren lässt, denn selbst der beste Schauspieler kann in der Improvisation einfach kein Talent haben. Während der Dreharbeiten wurden die Dialoge ausprobiert und nach jedem Take zusammen mit dem Schauspieler geschaut, was gut und verwendbar ist und die Geschichte voran bringt. Es wurde sozusagen so lange daran herumgefeilt, bis es stimmte. Manchmal waren 7-10 Takes nötig aber manchmal auch nur 3, ganz unterschiedlich.

Die technischen Arbeitsweisen waren so, dass wir uns mit der Kamera von der „Totalen“ Einstellung bis Naheinstellung an die Szenerie herangearbeitet haben. Das galt nicht in den Szenen wo der erste Moment und die Überraschung zählte, wo die Emotionen wichtig waren. Der Vorteil, sich von Außen an die Szene heranzutasten war, dass die Schauspieler die Möglichkeit und Zeit bekommen haben, sich mit ihrer Rolle in der Szene zu finden. Aber es gab auch technische Vorteile, weil das Kamera- und das Tongewerk damit erkannte, in welchen Bereichen sich alles bewegt und wo Standort und bildliche Auflösung der Szene erfolgen muss. Bei den Szenen, in denen die Regie es als wichtig angesehen hat, sofort nah an der Situation und den Schauspielern zu sein, stand der Kameramann direkt im Geschehen und musste ebenfalls improvisieren, schauen was gerade im Verlauf wichtig ist. Natürlich galt das auch für den Ton. Welcher Schauspieler redet wann, wo bewegen sich alle hin und wann stehe ich mit meiner Angel im Bild? Die große Verantwortung, die dem gesamten Team aufgelastet wurde, hätten die einzelnen Gewerke als störend empfinden können, doch genau das Gegenteil ist entstanden. Alle haben sich ganz schnell damit abgefunden, jeder musste ständig 100% von sich mit einbringen und das hat irgendwie alle glücklich gemacht am Set. Keiner konnte sich wirklich aufregen, wenn irgendetwas nicht klappte, es ist ja alles improvisiert, nichts ist vorbereitet. Da keiner weiß was passiert, kann man nur versuchen, jeweils das Beste aus der Situation zu machen. So ging es auch den Schauspielern. Sie genossen die große Freiheit in ihrer Arbeit. Die Rollen und Szenen sind direkt aus ihnen geboren. Alles was von Ihnen kam, wurde von dem Regisseur nur in die für ihn und der Geschichte richtige Richtung geleitet. Sie hatten es in der Hand, als lebendiges Wesen in der erschaffenen fiktionalen Welt.

Während der Dreharbeiten ging alles gut und es kam lediglich zu kleinen unbedeutenden Zwischenfällen. Alles Organisatorische musste parallel laufen, z.B. die Organisation von Drehorten und Requisiten. Wir konnten der Produktionsleitung meistens erst am Abend sagen, was wir für den nächsten Tag oder in den Folgenden benötigen, denn Vieles ergab sich erst während des Drehtages. Den Aufnahmeleitern der Sets ging es ähnlich, sie mussten so flexibel und spontan wie möglich sein. Es kam oft vor, während wir noch drehten oder zur nächsten Szene gingen, sie eine Location besorgen mussten, die benötigt wurde. Sie mussten auch das Catering mit Sackkarren durch die ganze Stadt transportieren, da alle Mitglieder der Drehteams aus

Kostengründen nur Tickets für die öffentlichen Verkehrsmittel bekommen konnten. Es war also Höchstleistung von jedem am Set, die war auch nötig, sonst wäre dieses Projekt nicht möglich gewesen.

Der „Eine“ Moment

Der „Eine“ wahrhaftige, echte erste Moment ereignete sich u.a. in der Endszene meiner Filmepisode. In der war geplant, dass keiner der Schauspieler weiß was passieren würde. Es ist nur eine Grundsituation geschaffen worden, die aber nur für jeden einzeln erläutert wurde. Die Szene war hauptsächlich für eine Schauspielerin des Ensembles sehr wichtig. Sie wusste überhaupt nicht was passieren würden, nur das sie sich einmal von der Gruppe der anderen entfernen und dann wiederkommen soll. Was sie dann sieht, sollte sie völlig überraschen und verletzen. Wie sie auf diese Situation schließlich reagiert hat, war unglaublich echt und wahrhaftig. Ihr Spiel war so emotional, dass viele Beteiligte am Set sehr berührt waren und mir als Regisseur sogar die Tränen flossen. Die Situation war so authentisch, als wenn sie gerade wirklich passierte. Es war so unmittelbar zu spüren, wie sich die Charaktere selbst zerstörten, an die man sich im Laufe der Dreharbeiten so gewöhnt hatte und das machte einen wirklich zutiefst traurig. Das war zum Beispiel ein Moment, in der die Kamera mitten in der Szenerie war und selbst zu entscheiden hatte, was wichtig in der Szene ist. Nach dem besagten ersten Take, kam im Gespräch und nach meinem Lob für das Spiel der Schauspielerin heraus, dass sie nicht wusste, was sie gerade gespielt hatte. Das war wahrscheinlich das Höchstmaß an Authentizität, das bei einem Schauspieler erreichbar ist. Sie war völlig fertig, mental am Ende und hatte immer noch Tränen in den Augen. Das ging aber ebenfalls den anderen Schauspielern so, sie schwiegen und mussten die gerade geschehene Situation erst einmal verarbeiten.

Monate später schrieb mir die besagte Schauspielerin per SMS, dass sie von dem Dreh ein Trauma davon getragen hat, aber mir dafür dankt. Sie hat die Zeit automatisch als so etwas wie „wirklich erlebt“ in ihrem Kopf abgespeichert und denkt ganz oft und gerne an ihre Rolle zurück, weil sie was Eigenes war und geworden ist. Das „Trauma“ zeigt, was für Auswirkungen Improvisationen auf einen Schauspieler haben können, wenn es möglich ist so eine Situation zu schaffen.

Der Schnitt

Im Schnitt wird dann letztendlich eine zusammenhängende Geschichte daraus, bzw. wenn dramaturgische Verläufe und Spannungsbögen erschaffen werden. Es wird dann erst an diesem Punkt sozusagen das Drehbuch geschrieben. Vieles ändert sich und gerade bei diesem Experiment. Hier kam noch die Schwierigkeit dazu, dass mehrere Geschichten zu Einer miteinander verwoben wurden. Alle Elemente beeinflussten sich gegenseitig und haben einen großen Einfluss auf die Wirkung.

Eigentlich war ein 25 Minuten langer Kurzfilm geplant, damit das Werk in den Kader der meisten Filmfestivals passt, doch mussten wir im Schnitt feststellen, dass diese

Filmzeit alles andere als realistisch gewesen ist. Aktuell liegt der Film bei ca. 90 Minuten und kann nun auf ganz anderen Filmfestivals laufen. Mit Improvisation weiß man nie wo man hinkommt. Improvisationsfilme können zwar in kürzerer Zeit als alle anderen Filmarten vorbereitet werden, hat aber auch den Nachteil, dass es kein Drehbuch gibt und daher auch keine Filmförderung im Vornherein möglich ist. Wir bemühen uns aber, eine Förderung für die Postproduktion zu bekommen und werden dafür den Film transkribieren müssen und ein Drehbuch nachträglich schreiben, also der umgekehrten Weg, erst die Filmproduktion, danach das Drehbuch.

Authentizität

Kommen wir zum wichtigsten Punkt. Wurden mithilfe der Improvisation, authentische Momente und Szenen erzeugt? Im Schnitt sind sich alle Beteiligten sicher, dass ein Höchstmaß an Authentizität entstanden ist und dass ohne die Improvisation, wahrscheinlich nie so eine Geschichte entstanden wäre. Alle Handlungsweisen sind logisch, die Sprache wirkt frei und lebendig, die Rollen haben sich zugehört und viele Emotionen wirklich gespürt, was ihr Spiel positiv beeinflusst hat. Mit den Charakteren und deren Handlung kann man sich leicht identifizieren, da die Rollenbilder glaubhaft sind. Wir als Zuschauer haben stets das Gefühl, dass jeder ehrlich ist und nichts aufgesetzt wirkt. Man merkt in jeden Momenten in denen sie reden, wie sie agieren, alles mit Lebendigkeit entsteht und nicht von einem vorgeschriebenen Text auswendig gelernt wurde. Wenn die Zuschauer nicht wüssten, dass der Film improvisiert ist, könnten sie es auch nur schwer herausfinden. Zu dieser erfreulichen Erkenntnis kamen wir nicht nur von unserer eigenen Erfahrung nach dem Schnitt, sondern auch durch Feedbacks von Freunden, die sich für ein Testsceening bereit erklärten. Und das ist ein positiver Punkt, denn wenn sie es gemerkt hätten, wäre das Projekt in eine falsche Richtung gegangen und alles andere als authentisch.

5 Vergleich

Verglichen werden die mögliche Schaffung von Authentizität im Theater- und Filmbereich im Zusammenhang mit Improvisation.

Die Untersuchung hat ergeben, dass es in beiden Bereichen auf unterschiedlicher Weise möglich ist, mit Improvisation zu Arbeiten. Sei es im sichtbaren Schaffungsprozess wie im Improvisationstheater, oder als fertiges Ergebnis wie in Improvisationsfilmen oder Theaterstücken, die aus Improvisation entstanden sind.

Wie kommt es zu dieser authentischen Wirkung, was ist das Geheimnis dieser Theater- und Filmform? Meine Interviewpartner, die Vertreter und Theoretiker haben eine Menge Antworten darauf gehabt, die ich im folgenden Vergleichen werde. Es werden die Argumente in beiden Bereichen, die eine mögliche Authentizität zur Folge haben können, aufgeschlüsselt.

Improvisationstheater ist eigentlich sehr erfolgreich und füllt massenhaft die Säle, doch ist diese Theaterart bis jetzt immer noch teilweise eine Nische geblieben und in den traditionellen Kulturbereichen noch immer nicht vollständig anerkannt. Den Theaterhäusern ist es u.a. zu frech und den alternativen Bereiche u.a. zu unkritisch oder einfach. Doch schadet das dem Theater nicht, ganz im Gegenteil, es hat dadurch die Möglichkeit ihren eigenen Bereich abzustecken und kann kulturell freier sein. Zuschauer haben sie auch genügend und einige professionelle Gruppen könnten alleine vom Improtheater leben. Doch fragt man im kulturell ottonormalen Bekannten- und Familienkreis nach Improvisationstheater, findet man selten jemanden, der damit schon Erfahrungen hat bzw. es kennt, oder nur davon gehört hat. Oft kommen dann auch Bedenken ans Licht, ob das vielleicht nicht das Richtige für sie sei. Improtheater hatte in den letzten Jahren zwar einen stetigen Erfolgskurs und Gruppen wachsen zahlreich aus dem Boden, doch geschah das ungewollt eher im Heimlichen und im Verborgenen vor der Gesellschaft.

Ähnlich sieht es beim Improvisationsfilm aus. Fragt man wieder im kulturell ottonormalen Bekannten- und Familienkreis nach Improvisationsfilm, gibt es wenige, die sagen können, dass sie schon mal einen Improvisationsfilm gesehen haben, geschweige denn überhaupt von dieser Machart gehört haben. Doch gibt es unter ihnen Viele, die diese Art Film schon gesehen haben, nur nicht davon wussten. Auch Frank Thomé aus der Improtheatergruppe „hidden shakespeare“ hat den Film „Halbe Treppe“ von Andreas Dresen gesehen und bis zu unserem gemeinsamen Interview nicht gewusst, dass dieser Film ein Improvisationsfilm ist. So geht es Vielen. Ähnlich ist es wenn man Kollegen im Filmbereich fragt, dort kennen ebenfalls nur einige diese Filmart oder haben Erfahrungen damit gemacht. Fällt der Name des erfolgreichen deutschen Regisseurs Andreas Dresen, ist auch dieser ihnen selten bekannt. Aktuell werden wahrscheinlich ein paar mehr Leute von ihm gehört haben, da er kürzlich den Deutschen Filmpreis „Bester Film“ in Gold für seinen ebenfalls improvisierten Film „Halt auf freier Strecke“ bekam. In den Kritiken schneiden improvisierte Filme, gerade die

von Andreas Dresen, oft sehr gut ab. Zuschauer sehen die Filme und ganz gleich ob sie wissen, dass es sich um einen Improvisationsfilm handelt oder nicht, finden sie die Werke, wie am Beispiel von Frank Thomé und seinem Statement zu „Halbe Treppe“ zu erkennen, einfach authentisch. Ein anderes Beispiel, das Youssef Rebahi-Gilbert im Interview genannt hat ist, dass ganz viele Menschen nicht wissen, dass auch „Lost in Translation“ von Sofia Coppola teilweise improvisiert ist. Eine der intensivsten Momente ist bei dem Film das Ende, bei dem Bill Murray Scarlett Johansson noch etwas nicht zu Verstehendes ins Ohr flüstert, aus einer Improvisation entstanden ist und so vorher nicht geplant war.

Authentizität ist eines der höchsten Ziele in Film wie auch Theater. Sie wird immer angestrebt und wird sie erreicht, werden Theater- und Filmproduktionen meistens erfolgreich, weil sie Menschen einfach berühren, und das ist meisten ebenfalls eines der höchsten Ziele von Kunst, die Menschen zu berühren, wie Youssef Rebahi-Gilbert in unserem gemeinsamen Interview so schön gesagt hat. Die Rezipienten der Werke können sich einfach besser in die Lage der Akteure und die Geschichte hineinversetzen.

Zuschauer bzw. Rezipienten haben im Improtheater gegenüber Rezipienten der Improfilm noch zusätzliche Aufgaben und haben dadurch oft die Möglichkeit, zur Authentizität des Ergebnisses oder Verlaufes beizutragen. Während Zuschauer im Kino den Improvisationsfilmen nur zuschauen und nicht direkt ins Geschehen eingreifen oder diese beeinflussen können, ist genau das im Improvisationstheater möglich, denn von Zuschauern wird in den meisten Fällen erwartet, dass sie sich mit einbringen und den Prozess aktiv mit gestalten. Die Improschauspieler stellen dem Publikum dann während der Show ganz unterschiedliche Fragen, z.B. zum Fortlauf der Handlung und anderen Dingen, die das Stück beeinflussen. Mit diesen Informationen arbeiten die Schauspieler schließlich und setzen die Wünsche und Fantasien der Zuschauer um oder bringen sie aktiv ins Geschehen mit ein. Dadurch entstehen für den Rezipienten noch ganz andere Ebenen, die er beim herkömmlichen Theater nicht hat. Was auf der Bühne gezeigt wird, ist dann aus ihnen mit geboren und sie können dadurch einen leichteren Zugang in die fiktionale Welt bekommen und akzeptieren sie vielleicht eher als wahr und ehrlich.

Im Improvisationsfilm gibt es häufig einen Regisseur, der die Handlungen u.a. in Bahnen bringt, eingrenzt, auswählt und separiert. Er achtet auf Charakter- und Geschichtenentwicklung, bleiben die Schauspieler glaubhaft ihrer Rolle entsprechend und folgt die Geschichte gewissen nötigen erzähltechnischen Regeln. Eine wichtige Aufgabe hat der Regisseur dabei in der Vorbereitung des Filmes. Nicht das Buch und die Geschichte sind dabei vom höchsten Wert, sondern die Entwicklung von Charakterbildern. Die Geschichte bedarf dann nur noch einen ungefähren Rahmen und ein ungefähres Ziel und entwickelt sich dann von ganz allein. Im Falle von „Heilig Abend mit Hase“ dem „hidden shakespeare“-Film verzichtete laut Frank Thomé die Regisseurin fast ganz auf die Leitung während des Drehs, sondern baute nur eine

Grundsituation auf, erarbeitete genauestens Charaktere aus und ließ einfach alles geschehen. Natürlich hat sie in die Charakterbilder der Figuren viele Dinge gebaut, die zu Konflikten führen werden und einige Fährten für die Geschichte gelegt. Im Improvisationstheater ist das völlig anders, denn da ist sozusagen jeder Schauspieler der Regisseur. Ein gängiges Sprichwort besagt, „Viele Köche verderben den Brei“, doch ist das im Improtheater selten der Fall und die „vielen Köche“ bringen unglaublich viele Facetten, Überraschungen und unvorhersehbare Wendungen in die Geschichte. Doch die Art des Improtheaters, eine Geschichte entstehen zu lassen, bei dem die Zuschauer direkt dabei zusehen und dann auch noch Einwürfe machen dürfen, erschwert den Geschichtenaufbau nach geltenden und klassischen Erzählmustern und bedarf viel Training der Schauspieler. Alles ist stets ungewiss und wird nur teilweise in dramaturgischen Spannungsbögen erzählt. Es ist eine Aneinanderreihung verschiedener Momente, die dann das Besondere ausmachen. Doch diese Unberechenbarkeit der Geschichte hat auch seine Reize, gerade in dieser Zeit, wo Werke so vorhersehbar geworden sind, da sich die Zuschauer an die klassischen und immer sicher funktionierenden Erzählweisen gewöhnt haben. Improfilm hat weniger Probleme, eine regelkonforme Geschichte zu erzählen, da, wie schon erwähnt, der Regisseur am Set bereits die Fäden in der Hand hält, meistens mit einem ungefähren Handlungsrahmen über alles einen Überblick behält und die Schauspieler da hin bringen kann, wo er meint, dass es richtig für die Geschichte und seine Vorstellungen ist. Das muss er auch, sonst bestünde die Gefahr, dass die Schauspieler sich in der Improvisation verlieren und die Handlung ausufert. Aber damit noch nicht genug, denn der Regisseur hat am Ende der Dreharbeiten eine weitere Chance die Geschichte zu erzählen, und die Möglichkeit, sie noch mal zu was völlig anderem zu machen. Er kann alles so weit manipulieren, dass seine Vorstellung von der Geschichte befriedigt wird. Ähnlich ist das in der Improtheaterform, in der Improvisation als Mittel genutzt wird um Stücke zu schreiben, die dann improvisiert auf der Bühne aufgeführt werden. Die Schauspieler dieser Art handeln dann in einem abgesteckten Handlungsrahmen und wissen, wohin sie die einzelnen Szenen treiben müssen, damit am Ende eine Runde Geschichte heraus kommt.

Beim Improtheater und –film kommt es oft vor, dass die Improvisation in Schranken gewiesen wird, bzw. in einem abgesteckten Feld agiert. Beim Film ist das zwar häufiger, allein schon durch die Anwesenheit des Regisseurs, doch hat Improtheater unter seinen zahlreichen völlig freien Formaten auch welche, die nur mit Organisation, Planung und Absprache funktionieren. Erreicht werden soll damit z.B. mehr Tiefe der Geschichte, eine vermehrt ausgebaute Erzählstruktur und eine bessere Entwicklung der Charaktere, wie das im Interview genannte Beispiel von Roland Trescher mit dem Improformat „Pack dich Pico“. Die Leitung von Improvisation in Bahnen wird also hauptsächlich aus dem Grund gemacht, dass die Improvisierte Handlung nicht ins bedeutungslose abdriftet und fördert eher die Authentizität, als das sie ihr schadet.

Improfilme haben kein eigenständiges Genre, sondern wird in die klassisch

existierenden eingeteilt wie z.B. Komödie oder Drama. Beim Improtheater ist das anders, denn wie schon erwähnt ist Improtheater nicht in den klassischen und alternativen Theaterbereichen einzuordnen, sondern macht eine eigenständige Sparte auf.

Es ist natürlich auch möglich, dass trotz Improvisation, etwas Unauthentisches entsteht, denn Improvisationsfilm und -theater können sich als Institution selbst im Wege stehen. Beim Improtheater und -film kann es vorkommen, dass die Eigenschaft ein Improschauspieler zu sein, einem im Wege stehen kann. Frank Thomé schilderte im Interview eine Situation während der Dreharbeiten von „Heilig Abend mit Hase“, bei dem er einen schweren Gegenstand in seiner Jacke hatte und sein Mitspieler nur nicht in der Tasche nachgeschaut hat, weil er dachte, das dieser Gegenstand noch im Improspiel von Thomé gebraucht würde und hat entgegen seiner natürlichen Intension, einfach nach zu schauen, reagiert und somit ungewollt etwas unauthentisches entstehen lassen und das ist im Improtheater genau wie beim Film möglich. Der Filmbereich hat aber mit noch einem Grundproblem zu kämpfen, denn sobald eine Kamera im Raum ist, verändern sich die Menschen. Trier hat das ganz gut erklärt. Bei den Proben zum Film „Idioten“ entstanden für ihn wundervolle echte Momente, aber als plötzlich eine Kamera im Raum war, war davon nichts mehr da und er musste dagegen ankämpfen. Das ist im Dokumentarbereich ebenfalls eines der größten Probleme.

Was sind die Gründe in beiden Bereichen, die dazu führen, dass die Zuschauer ein Gefühl von Authentizität bekommen. In beiden Bereichen ist eines der wichtigsten Punkte die Sprache, die von dem Schauspieler aus dem eigenen Duktus und Sprachkultur, aus seinem Inneren kommt. Nichts das geschrieben ist oder ihm auferlegt wird, kann so nah an seiner Natur sein, wie sein improvisierter Text. Beide Bereiche haben eine Lebendigkeit aus ihrer Unmittelbarkeit der logischen Handlung, den Überraschungen, den echt entstandenen Gefühlen usw.. Beim Theater wird das alles noch verstärkt, durch die Zurufe des Publikums. Die Handlung und der Verlauf der Geschichte folgen einer Wirklichkeitsnähe und wurden nicht aus erzähltechnischen Gründen konstruiert. Darum sind auch Filme nach wahrer Begebenheit wie „Ziemlich beste Freunde“ (2011) von Olivier Nakache und Eric Toledano so erfolgreich, weil da die Geschichte zwar auch erzähltechnischen Regeln folgt, aber hauptsächlich vom Leben geschrieben ist. So ähnlich scheint es beim Improfilm wie auch -theater zu sein, denn dort wird selten konstruiert, irgendwelche künstlichen Konflikte geschaffen, die die Geschichte voran bringen soll, die dann dem Kino nach Drehbuch oder im klassischen Theater oftmals die Glaubwürdigkeit rauben. Im wahren Leben können Menschen nie wissen, was in den nächsten Sekunden ihres Lebens geschieht, sie können es erahnen, aber nie genau wissen. In eine ähnliche Lage geraten Improschauspieler in der Welt ihres Improstückes, anders als ein klassischer Schauspieler, der immer weiß, was in dem Stück als nächstes passieren wird. Die Zuschauer spüren, wenn der Schauspieler gerade etwas spricht, was er genau zu diesem Moment empfindet, schon alleine das macht ihn glaubhafter als z.B. eher

schlechteren Schauspielern, dessen Text auswendig gelernt und aufgesetzt wirkt. Youssef Rebahi-Gilbert sagte im Interview, dass diese Vorplanungen und Absprachen dann nur auf einem See verteilte Holzpfiler sind, auf denen man laufen kann.

Leider aber bemühen sich die Improtheater laut Roland Trescher nur wenig um wirkliche Tiefe in ihren Improshows und bieten oft hauptsächlich auf Comedy getrimmte Kurzformen an, die selten eine dramaturgische Tiefe bekommen und somit ihre volle Kraft der Authentizität nicht ausspielen können. Aber Langformen bekommen nur selten ein Marktinteresse und werden daher von wenigen gemacht, von beherrscht ganz zu schweigen. Das ist auch der Grund, warum es hauptsächlich lustige Formate im Improtheater gibt, bzw. der Comedybereich bedient wird. Im Improfilm dagegen findet man hauptsächlich dramatische Geschichten. Sie sind dann zwar oft, wie im Beispiel von „Halbe Treppe“ mit viel Humor gespickt, erzählen aber oft eine ernste tiefgründige Geschichte. Selbst der „hidden shakespeare“ – Film „Heilig Abend mit Hase“ ist eher ein ernster Film geworden und das obwohl „hidden shakespeare“ in ihren Shows für tobende Mengen bekannt sind. Doch gibt es auch in ihm sehr viele witzige Momente und die Genrebezeichnung ist dann nicht selten Komödie, wie auch bei „Halbe Treppe“. In Filmen sollte es ja immer einen Konflikt geben und vermutlich ist das der Grund, dass die Filme meistens dramatisch wirken. Sie sind mit glaubhaften Figuren besetzt, mit denen sich der Zuschauer sehr gut identifizieren kann, etwas dramatisches erleben, dass wirklichkeitsnah den Zuschauern passieren könnte. Es sind Figuren die einfach in ihrer Charakteristik leben und das alleine. Wenn diese Charaktere gut ausgebaut sind und Elemente in sich tragen die zu Problemen führen können, hat das schon Potential für lustige Momente. Meistens entsteht in Improfilmen eines der häufig angestrebten Formate des Filmes, nämlich die Verbindung aus Dramatischem und Komischem, Emotionen wie Lachen und Weinen in einem Film vereint, welches eine größere Fallhöhe der Beiden zur Auswirkung hat und die Zuschauer auf eine Achterbahnfahrt der Gefühle schickt. Im Improtheater ist das leider nur selten zu finden, doch erzählt Frank Thomé, dass sie an ausgewählten Orten in Hamburg und selten in den „Kiez-Shows“, ähnliche dramatische, sogenannte Langformen spielen und es da oft passiert, dass damit eine solche Kraft erreicht wird, dass wenige Augen im Publikum trocken bleiben.

Im Film, wie in der Arbeit angebrachte Beispiele lassen erkennen, dass es meistens nicht reicht nur zu sagen, das man improvisiert. Man muss die Struktur eines normalen Drehplans völlig ändern, alleine schon, weil so gut es geht, chronologisch gedreht werden muss, damit die Schauspieler alles mitnehmen können, was passiert ist, in die Figuren so wie in den Handlungsverlauf. Das alleine benötigt schon eine andere Strategie und bedeutet sehr viel mehr organisatorischen Aufwand. Die Filmemacher, die in der Arbeit in den Fokus gebracht wurden, haben sich meistens, ob nun als Manifest oder einfach in der normalen Planung des Filmes, Regeln geschaffen, Dresen im Kopf und bei DOGMA 95 wie auch in meinem Projekt auf dem Papier. D.h. es waren immer welche vorhanden, bei dem der Regisseur dachte, dass sie etwas Gutes

bewirken, auch wenn sie weg von den Konventionen und der normalen Art des Drehens sind. Aber diese Regeln haben alle keinesfalls beschränkt, nur bei erster Betrachtung und in der äußeren Schicht. Darunter entdeckt man, dass die Regeln zu einer neuen Freiheit werden. D.h. Regeln schaffen um sich zu befreien, wie es Youssef Rebahi-Gilbert im Interview so schön gesagt hat, sich von den allgemein feststehenden Regeln im Film, die mit der Zeit und Geschichte entstanden sind, sich mit der eigentlich Einschränkung zu lösen, um wieder zu der Urform des Filmes zu gelangen.

Der Improschauspieler im Theater hat es schwieriger als im Film, denn auf der Bühne muss er einen viel größeren Denkprozess haben als bei Dreharbeiten, wo Kopfsachen zum großen Teilen der Regisseur übernimmt, damit sich die Akteure hauptsächlich auf ihre Rolle konzentrieren können. Der Theaterimproschauspieler muss stets die Dramaturgie und Bögen und allgemein die Geschichte im Kopf beachten und verarbeiten, muss stets in seiner Figur bleiben, obwohl diese ständig wechseln kann, und trotzdem im unmittelbaren Moment anwesend sein und auf alles reagieren was kommt, auf seine Mitspieler achten, ihnen zuspiesen oder ihr Zuspiesen annehmen, muss Angebote der Zuschauer verarbeiten und gleichzeitig ständig kontrollieren, wie die Reaktionen auf die eigenen Angebote sind. Das bedeutet einen unheimlich großen Denkprozess, der aber mit der Zeit und Erfahrung zur Routine der Schauspieler wird und alles nebenbei laufen lässt. Darum ist es im Theaterbereich so wichtig, dass Improvisation trainiert wird. Nicht so zwingend im Filmbereich, denn da ist es nur wichtig, dass der Regisseur beim Casting darauf achtet, dass alle Schauspieler ein Talent zum Improvisieren haben und sie darauf prüft, denn der beste Schauspieler, muss noch lange kein gutes Improvisationstalent sein.

6 Resümee

Authentizität kann nur schwierig gemessen oder nachgewiesen werden, da es sich um eine Wahrnehmung handelt, die immer im Auge des Betrachters liegt. Die Arbeit bediente hauptsächlich das Feld der Wirkung auf Rezipienten, Macher und Schauspieler. Betrachten wir also erneut die Teilbegriffe, mit der die Authentizität herzuleiten ist.

Durch Improvisation können die Darbietungen jeglicher Art und die agierenden Figuren in ihnen glaubhafter werden. Die Handlung einer Geschichte kann sich durch Improvisation meistens logischer aufbauen, als wenn sie vorher auf irgendeine Weise festgeschrieben wurde, denn die Figuren in der Geschichte müssen dabei unvorbereitet und ungeplant auf Unvorhersehbares reagieren, und das entspricht dann eher dem wahren Leben. Wenn dann die Rollen- und Charakterbilder gut ausgearbeitet und von den Schauspielern ausreichend vertieft wurden, entstehen durch die improvisierten Worte, glaubhafte Figuren, in die sich der Zuschauer leichter hineinversetzen kann, was ihnen mit besseren Zugang in die fiktive Welt ermöglicht. Das Ergebnis ist eine Glaubwürdigkeit in vielen Ebenen. Auch wenn die Rezipienten wissen, dass das Dargebotene nicht wirklich passiert, können sie sich die fiktiven Welten, die im Theater oder Film entstehen, zu einer eigenen Wirklichkeit machen, wenn die Geschichte und die in ihr spielenden Figuren glaubhaft sind. Es ist möglich die Zuschauer dahin zu bringen, dass sie sich Alles vorstellen können und völlig in die dargebotene Welt hineintauchen, auch wenn es sich dabei um den Weltraum handelt, oder einem anderen Ort, an dem sie vielleicht noch nie waren. Das ist allgemein gültig und gegeben, kann aber wieder mit der Improvisation begünstigt werden, denn die Wirklichkeitsadaption hat die Glaubwürdigkeit als Grundlage, welche, wenn sie von der Improvisation gefördert wird, zur Wirklichkeitsnähe beiträgt. Der Aspekt der Wahrheit ist grundsätzlich bei keiner dargebotenen Geschichte vorhanden, nur im eigentlichen Prozess, der tatsächlich von staten geht, denn die Schauspieler stehen, während der laufenden Geschichte, in Wirklichkeit auf der Bühne und spielen Theater oder agieren bei Dreharbeiten in Wirklichkeit vor der Kamera. Die Geschichten und Figuren die erzählt werden, sind Konstrukte aus dem Geiste von Autoren bzw. im Improvisationsbereich meistens von Schauspielern oder Regisseuren erdacht. Es sind Phantasien, die natürlich in ihrer Existenz als Idee ebenfalls wahr vorhanden sind, genau wie der eigentliche Akt der Geschichtenübermittlung. Der Zuschauer weiß aber stets, dass es sich um eine fiktionale Geschichte handelt, die nur gespielt ist und nicht gerade in Wahrheit geschieht. Sehen wir auf der Straße zwei Menschen miteinander agieren, ist das für uns ganz klar eine wahrgenommene Wahrheit, weil es gerade wirklich passiert, es ist also authentisch, denn es passiert in Wirklichkeit, genau wie die Menschen auf der Bühne oder hinter der Kamera ihren Job als Schauspieler ausüben. Dieser Aspekt kann also nur teilweise bestehen, ist aber kein direktes Erzeugnis der Improvisation und allgemein gültig. Genauso sieht es mit der tatsächlichen Realität

aus. Die Geschichten passieren nicht real, sind also keine wirklichen Gegebenheiten, nur wieder der Akt an sich. Real entsteht eine fiktive Geschichte, gespielt von Schauspielern. Doch gibt es in der Kunst bekanntlich den Realismus, mit dem es sich ähnlich verhält, wie mit der Wirklichkeit. Für Zuschauer kann etwas zu seiner eigenen Realität werden, ganz ab vom Bewusstsein und nur von der Wahrnehmung gesteuert. Geschieht also für einen jeweiligen Rezipienten eine wirklichkeitstreue Nachahmung der Realität, kann dass von ihm als real wahrgenommen werden. Wie schon erwähnt begünstigt Improvisation genau diese wirklichkeitstreuen Momente und darum kann auch dieser Aspekt zutreffend sein. In einer erdachten Geschichte eines Autors kommt es häufig zu Idealisierungen im Handlungsstrang und Aufbau, die dann die Realitätsnähe und Wirklichkeitsnähe im Dargebotenen verfälschen können oder unlogisch werden lassen.

Hauptsächlich begünstigt also Improvisation die Authentizität und damit ist eines der größten Ziele, das im Theater wie im Film erreicht werden soll. Es gibt immer wieder erfolgreiche Werke oder Ergebnisse, die sehr authentisch geworden sind, auch in klassischer Weise erzeugt und ganz davon ab, mit welchen Mitteln sie entstanden sind. Doch ist durch die Arbeit deutlich geworden, dass man mit der Improvisation ein Werkzeug in der Hand hat, durch das es möglich sein kann, Authentizität zu schaffen. Es kann Geschichten und Worte erzeugen, die nur schwer so glaubhaft, echt und ehrlich von einem Autor geschrieben werden könnten, weil improvisierte Momente keinen vorgegebenen Regeln folgen, einfach aus der Situation heraus und somit wie im wahren Leben entstehen. Zwischenmenschliches kann mit großer Tiefe erzählt werden, da Improvisation ein Schlüssel zur Öffnung der Schauspieler und seiner Gefühlswelt sein kann und damit das Innerste der Schauspieler hervorkommt. Nicht zu wissen, was passiert, ist einfach Wirklichkeitsnah und die Reaktionen auf das Geschehen werden dadurch echt und wahrhaftig. Natürlich ist es auch möglich, diese authentische Kraft beim klassischen Schauspiel zu erreichen, doch gelingt das nur den besten Schauspielern unter ihnen, den vielen anderen kann das Werkzeug Improvisation den Weg dahin erleichtern und auch die klassische Schauspielarbeit bereichern und ein Stück weit authentischer machen.

Feststeht das improvisierte Werke nicht nur authentisch und glaubhaft sind, sondern auch Erfolg haben. Doch steht auch fest, dass zur Improvisation relativ wenig Literatur zu finden ist, gerade im Filmbereich und es in zu wenigen Köpfen wirklich existiert. Dabei bietet Improvisation eine große Chance für mehr Authentizität und lässt Geschichten entstehen, die es wirklich wert sind, erzählt zu werden.

Schlusswort

Heut zu Tage setzt die große deutsche Filmlandschaft oft nur noch auf tolle Technik und atemberaubende Spezial-Effekte. Sie wollen den Look von Hollywood erzeugen und vergessen dabei, wie auch häufig ihr großes Vorbild, meistens das Wichtigste, die eigentliche Geschichte. Diese findet in vielen Produktionen scheinbar weniger Beachtung als andere Dinge. Warum sonst entstehen beispielsweise in letzter Zeit so viele Privatsender-Produktionen, die flache Geschichten vorweisen und dann auch noch miserabel erzählt werden. Doch eins schaffen sie dann doch, das Bild sieht aus wie Hollywood. Bestes Beispiel, die aktuelle Pro7-Produktion „Willkommen im Krieg“ (2012). Natürlich gibt es zum Glück auch viele positive Tendenzen die sich bis heute erfreulich gemehrt haben, im Kino, entgegen der Linie eines Til Schweigers und Co, die die deutsche Filmkultur bereichern und im Fernsehbereich mit Arte, Phoenix, 3sat und Co, die versuchen ein gewisses Maß an Qualität im deutschen Fernsehen aufrecht zu halten.

Das große Filme auch ohne den genannten großen Aufwand entstehen können, bewiesen schon einige Male Regisseure wie Andreas Dresen und Lars von Trier, mit spartanischen Technikaufwand und so kleinem Team, dass sie manchmal selbst zu Kameramännern oder Tonassistenten werden mussten. Auch wenn der Film dann in der ästhetischen Bewertung nicht so gut ausfallen mag, belehrt es einen doch, dass es eigentlich auf nur eine Sache ankommt, eine gute Geschichte. Auch wenn die Zuschauer mit der Zeit hohe Ansprüche in den Sehgewohnheiten entwickelt haben, kann sie eine gute Geschichte alles Nichtige rundherum vergessen lassen. Doch auch ein Andreas Dresen hat in der Vergangenheit nach seinen ersten Erfolgen mit „Nachtgestalten“ und „Halbe Treppe“, auch Filme realisiert, in denen er entgegen seinem eigentlichen Stil, weniger Improvisieren ließ, mehr Konzentration auf Ästhetik und Technik legte und mit einem größeren Team ziemlich konventionell und weniger experimenteller drehte. Es kamen dabei Filme wie „Willenbrock“ (2005) oder „Whisky mit Wodka“ (2009) heraus. Diese Filme waren tendenziell nicht schlecht, doch erreichten sie meines Erachtens nie die Stärke der improvisierten Werke wie „Halbe Treppe“ oder „Wolke 9“ und lösten vergleichsweise auch nicht so eine große Welle an guten Kritiken und Filmpreisen aus. „Halt auf freier Strecke“ (2012) ist wieder ganz nach Dresens Stil gedreht, improvisiert, mit geringem Technikaufwand und kleinem Team entstanden. Er erreichte damit herausragende Kritiken und gewann prompt mehrere Filmpreise inklusive dem aktuell verliehenen „Deutschen Filmpreis 2012“. Ein anderes Beispiel ist die Regisseurin Sofia Coppola, ihre Karriere und großer Welterfolg kam erst durch ihren teilweise improvisierten Film „Lost in Translation“. Im Theater habe ich lange nicht mehr so gelacht wie in den Improtheatervorstellungen, die ich für die Recherche besucht habe und selten eine so tobende Menge wie dort erlebt. Also welcher Zauber geht vom Instrument Improvisation aus? Das kann meine Arbeit hoffentlich dem interessierten Leser näher bringen und somit sein Interesse wecken.

Ich werde auf jeden Fall der Improvisation in Zukunft treu bleiben, da mich die Erfahrungen im „Projekt Diorama“ und die, durch die Recherchen für diese Arbeit gewonnenen Erkenntnisse, so fasziniert haben, dass ich nicht mehr davon loskomme. Einmal infiziert, bleibt man dabei oder kann es positiv in anderen Bereichen einsetzen. Wer mit der Improvisation einmal die Kraft der möglichen Authentizität gespürt hat, während des Drehs so emotional gepackt war wie ich, oder gesehen hat, wie Schauspieler völlig in ihren Rollen versinken und fast zu ihnen werden, einfach nur durch einen Improfilm tief berührt wird oder im Improtheater von Herzen lacht, will mehr sehen, will weiter gehen und immer mehr damit ausprobieren. Ich hatte bei den improvisierten Dreharbeiten mehr Spaß an meinem Job als je zu vor und habe selten so ein glückliches Team erlebt. Darum geht es weiter und ich werde versuchen, so viele Filme wie möglich auf diese Art und Weise zu realisieren.

Ich empfehle jedem das Gebiet einmal für sich zu entdecken, sei es als Rezipient oder als Macher, denn diese Erfahrung wird einem mit Sicherheit den Horizont erweitern und aufzeigen, wie viel authentische Kraft in den Bereichen Theater und Film möglich ist, um am Ende das Wichtigste zu schaffen, die Menschen zu berühren.

Vielen Dank an:

Meine tollen, offenen und freundlichen Interviewpartnern Youssef Rebahi-Gilbert, Roland Trescher und Frank Thomé, ohne die meine Arbeit ohne fundiertes Praxiswissen hätte auskommen müssen.

Juliane Sanna Engelhardt für die tolle inhaltliche und gliederungstechnische Unterstützung.

Johanna Lena Schulz für die schnellen Korrekturen.

Meinen Eltern und Fiona Prause, für die großartige Hilfe bei der Arbeit.

Kevin Strauß für Hilfe bei Problemen.

Und natürlich auch ein Danke an meine prüfenden Dozenten, Prof. Dr. Ludwig Hilmer und Prof. Peter Gottschalk, für die Unterstützung während der Arbeit und meinem Dozenten Norbert Skrovanek für die Hilfe in der Themenfindungsphase.

Literaturverzeichnis

ADAMS, Christian (Hg.): Der grosse Brockhaus in einem Band. 4. Aufl. Brockhaus. Gütersloh/München 2010.

BERTELSMANN, das neue Universallexikon 2011. Unter Mitarbeit von Antonia Hansmeier. Gütersloh, München. Wissenmedia in der Inmedia-ONE-GmbH.

BJÖRKMAN, Stig: Trier über von Trier. Gespräche mit Stig Björkman. 1. Aufl. Zweitausendeins von Rogner und Bernhard GmbH & Co. Verlags KG. Hamburg 2001.

DER GROSSE BROCKHAUS. In zwölf Banden 1979. 18. Aufl. 12 Bände. Wiesbaden. Brockhaus [u.a.] (GRI-JAR u. VEK-ZZ, 5 u. 12).

DUDEN. Deutsches Universalwörterbuch 2007. 6. Aufl. Mannheim. Dudenverlag.

EBERT, Gerhard: Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers. 4. Aufl. Henschel-Verl. Berlin 1999.

HALLBERG, Jana (Hg.); WEWERKA, Alexander (Hg.): Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos. Alexander-Verlag. Berlin 2001.

IRA KONIGSBERG: The Complete Film Dictionary. 2. Aufl. London 1997.

JOHNSTONE, Keith: Improvisation und Theater. Mit einem Vorwort von Irving Wardle und einem Nachwort von George Tabori. 9. Aufl. Alexander Verlag. Berlin 2008.

KATZ, Steven D.: Die richtige Einstellung. Shot by shot; zur Bildsprache des Films; das Handbuch. 6. Aufl. Zweitausendeins; Buch 2000. Frankfurt am Main, Affoltern a.A 2010.

KOEBNER, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3. Aufl. Reclam. Stuttgart 2011.

KRACAUER, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. 3. Aufl. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1996.

LODE, David: Abenteuer Wirklichkeit. Die Filme von Andreas Dresen. Schüren. Marburg 2009.

LORENZ, Matthias N.: DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre. Dt. Univ.-Verl. Wiesbaden 2003.

LÖSEL, Gunter: Theater ohne Absicht. Impulse zur Weiterentwicklung des Improvisationstheaters. Impuls-Theater-Verlag. Planegg 2004.

MEYERS NEUES LEXIKON 1962. Leipzig. Bibliographisches Institut (Bd. 4).

MONACO, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. 10. Auflage. Rowohlt-Taschenbuch-Verlag. Hamburg 2008.

MOUAWAD, Wajdi: Verbrennungen. Verlag der Autoren. Frankfurt am Main 2007.

ROTHER, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Hamburg 1997.

SPONSEL, Daniel: Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. UVK Verlagsgesellschaft. Konstanz 2007.

Quellenverzeichnis

Persönliche Gespräche:

REBAHI-GILBERT, Youssef (Gründer von „Die Comedy Guys“; „Leistenbruch“ und „Steife Brise“ - Ensemblemitglied): Interview (in den Anlagen), 14.03.2012

TRESCHER, Roland (Gründer von „isar148“): Interview (in den Anlagen), 05.04.2012

THOMÈ, Frank („hidden shakespeare“ – Ensemblemitglied), Interview (in den Anlagen), 17.04.2012

REBAHI-GILBERT, Youssef (Gründer von „Die Comedy Guys“; „Leistenbruch“ und „Steife Brise“ - Ensemblemitglied): Gespräche, 12.11.2011

EGGERS, Viviane („Steife Brise“ - Ensemblemitglied): Gespräche, 05.04.2012

HEYDECK, Stefan („Steife Brise“ - Ensemblemitglied): Gespräche, 05.04.2012

NEELMEYER, Thorsten („hidden shakespeare“ - Ensemblemitglied): Gespräche, 17.04.2012

Internetquellen:

CHECCHI, Giovanna: Gherardi, Evaristo. Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 53 (2000). Online verfügbar unter http://www.treccani.it/enciclopedia/evaristo-gherardi_%28Dizionario-Biografico%29/, zuletzt geprüft am 11.05.2012.

ENZYKLO (Hg.): Ludovico Riccoboni. Online verfügbar unter <http://www.enzyklo.de/Begriff/Ludovico%20Riccoboni>, zuletzt geprüft am 11.05.2012.

FRANKFURTER ALLGEMEINE (Hg.) 2012: Die Gewinner des 62. Deutschen Filmpreises. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/deutscher-filmpreis-2012-eine-polemik-es-ist-ein-fall-von-unzurechnungsfahigkeit-11733820.html>, zuletzt geprüft am 29.04.2012.

HIDDEN SHAKESPEARE - IMPROVISATIONSTHEATER (Hg.): Der Hocker. Online verfügbar unter <http://www.hiddenshakespeare.de>, zuletzt geprüft am 27.03.2012.

HIDDEN SHAKESPEARE - IMPROVISATIONSTHEATER (Hg.): Willkommen. Online verfügbar unter <http://www.hiddenshakespeare.de>, zuletzt geprüft am 23.04.2012.

IMPROTHEATER STEIFE BRISE, Brand & Partner Schauspieler PartG (Hg.): German Impro Open. Online verfügbar unter <http://www.steife-brise.de/data/textbild/nurtext.php?IDD=775>, zuletzt geprüft am 07.04.2012.

ISAR148 (Hg.): Allgemeine Infos. Online verfügbar unter <http://www.isar148.de/>, zuletzt geprüft am 07.04.2012.

KINO-ZEIT.DE - DAS PORTAL FÜR ARTHOUSE-FILM UND KINO (Hg.). Online verfügbar unter <http://www.kino-zeit.de/biographien/lars-von-trier-biographie-und-filmographie>, zuletzt geprüft am 09.05.2012.

KULL, Volker: Abschied von der Realität. Notizen zur Rezeption von Dokumentarfilmen. Hg. v. Aktion Dritte Welt e.V. - informationszentrum 3. welt. Online verfügbar unter <https://www.iz3w.org/zeitschrift/ausgaben/302/faa>, zuletzt aktualisiert am 21.08.2007, zuletzt geprüft am 13.12.2011.

LINGNER, Björn; STRAUSS, Kevin: Regelwerk. Online verfügbar unter <http://www.projekt-diorama.de/regelwerk.html>, zuletzt geprüft am 07.05.2012.

MICHELSAINTDENIS.NET (Hg.): Michel Saint-Denis. Online verfügbar unter <http://michelsaintdenis.net/msd/index.php>, zuletzt geprüft am 11.05.2012.

SCHMIDTS TIVOLI GMBH (Hg.): Location. Online verfügbar unter <http://www.tivoli.de/events/ihr-event-locations0.html>, zuletzt geprüft am 27.03.2012.

Filmquellen:

DRESEN, Andreas: „Halbe Treppe“. Universal Studios und Delphi Filmverleih. DVD, 106 Min., D 2002.

DRESEN, Andreas: „Nachtgestalten“. Arthouse. DVD, 97 Min., D 1998.

ELSTERMANN, Knut: „Die Glücksucher – Andreas Dresen und seine Nachtgestalten“. Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg, 30 Min., D 1999. Beitrag auf DVD: „Nachtgestalten“ von Andreas Dresen

KREMSKI, Peter: „Suche nach der Wirklichkeit – Der Filmemacher Andreas Dresen“. WDR/3sat-Sendereihe „Kinomagazin“, 30 Min., D 2002. Beitrag auf DVD: „Halbe Treppe“ von Andreas Dresen

WORTMANN, Sönke: „Der bewegte Mann“. VCL. DVD, 90 Min., D 1998.

Anlagen

1) Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert

Es folgt ein Interview mit Youssef Rebahi-Gilbert von der Improtheatergruppe „Die Comedy Guys!“, welches am 14. März 2012 in Hamburg von mir geführt worden ist.

Autor:

Wie bist Du zur Improvisation gekommen?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ich habe vor 16 Jahren einen Volkshochschulkurs gemacht, der hieß „Comedy“. Das war ein Workshop am Wochenende, der war mit Thorsten Siewers, der Mann, der erfolgreich hier in Deutschland „Comedy Central“ in den Sand gesetzt hat und jetzt bei „Brainpool“, glaube ich, arbeitet. Dort gab es Impro als Element, um auf Szenen zu kommen, also z.B. auf Sketche, wie schreibt man Sketche, und da war Improvisation so ein Mittel. Und das war der erste Kontakt damit. Und wenn ich dann selbst Sachen geschrieben habe, habe ich selbst improvisiert, oft nur als Gedankenmodell, aber ich bin dann einfach aufgestanden und habe drauf losgespielt. Dann habe ich vor 7 Jahren gedacht, das macht mir Spaß und ich möchte das gerne auch als Theaterform vor Menschen zeigen und habe eine Gruppe gesucht. Ab dem Zeitpunkt hat mich Improvisation täglich begleitet.

Autor:

Was hat Dich interessiert am Improvisieren, als du es das erste Mal gemacht hast? Was fandest Du schön daran? Welche neuen Möglichkeiten hat es Dir gegeben?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Sehr gute Frage! (Muss lachen) Da muss ich mich, glaube ich, erst durch Reden ran tasten. Also wird eine Improvisation auf der Bühne aufgeführt und z.B. eine Szene misslingt völlig, dann sagen Alle: „Ach ist doch o.k., war ja improvisiert, ich erwarte ja gar nicht das Beste, die haben sich ja auch nicht vorbereitet!“. Also eigentlich ist es ein Gewinn für Alle am Ende. Ich denke, wenn man etwas sieht und es packt einen bzw. berührt, egal in welche Richtung, ist es gut. Ich bin ja der Meinung, um jemanden zum Lachen zu bringen, muss man ihn auch berühren und wenn man es schafft, dass der Zuschauer sich z.B. schlapp lacht, weint oder allgemein einfach davon angetan ist, dann ist alles noch so viel stärker, weil er weiß, dass das Gesehene nicht vorbereitet war. Der Respekt der Zuschauer davor ist umso höher und sie denken sich: „Wow, das war improvisiert?! Das kann ich gar nicht glauben!“

Das war so die erste Hauptmotivation, in die Improvisation einzusteigen. Als ich das

das erste Mal sah, dachte ich: „Gut...das kann ich auch...das möchte ich ausbauen!“ Als Spieler ist Improvisation eigentlich eine Lebenseinstellung. Das sind jetzt Prinzipien, die man sich herleiten kann oder nicht, aber im Grunde ist es das Annehmen einer Situation, in der man gerade ist, z.B. auf der Bühne, man hat kein Geld und ist in Marrakesch, oder wo auch immer, und versucht dann mit den Werkzeugen und den Mitteln, die man hat, etwas zu schaffen. Das ist Improvisieren, bzw. bedeutet es für mich in diesem Sinne. Kinder können das ganz gut! Sie erfinden Geschichten und spielen diese miteinander. Sie machen sich zu einer Prinzessin oder einem „Turtle“ und erfinden dann ständig irgendwelche Geschichten, mischen das vielleicht aus Comics oder Zeichentrickfilmen, die sie kennen, oder sagen: „Ich rauche jetzt, so wie Papa!“ Das sind dann einfach Dinge, die Kinder berühren, und wenn da jemand zuschaut, berührt es sie auch und man verzeiht ihnen unlogische Handlungsstränge oder seltsame Geschichten, und sagt sich: „Es sind ja nur Kinder.“. Ich denke, man verliert das so ein bisschen als Erwachsener und das ist ebenfalls etwas, was ich vielleicht ganz naiv hoffe, da ein bisschen gegen zu wirken, damit die „Frische“ bei jedem bleibt.

Das Annehmen einer Situation bedarf, sich darin zu bewegen, aber man sollte darin meines Erachtens an die Grenzen gehen. Es sollte für einen immer unbequem sein. Also muss man immer das machen, worauf man keinen Bock hat. Man muss wirklich improvisieren, also wenn ich jetzt eine Szene, ein Spiel oder eine Form, wie es sie im Theater gibt, 80 mal gespielt habe, mit immer den selben Leuten und der Inhalt ist improvisiert, aber die Struktur habe ich schon 10000 mal geübt (z.B. erst kommt der Held und dann hat er den Konflikt, die Mimesis, die Katharsis und das Publikum heult), dann habe ich nicht mehr improvisiert, für meine Definition. Andere sagen: „Ne natürlich, der Inhalt ist doch improvisiert!“, aber für mich bedeutet das nicht Improtheater. Darum muss man da an die Grenze gehen und sagen: „Ich versuche was Anderes, ich nehme eine andere Struktur, ich überrasche meine Mitspieler und das Publikum!“ Und das ist, was anzustreben ist. Man muss sich immer dazu bringen, wirklich zu improvisieren, Gebiete zu erforschen, in denen man sich nicht sicher fühlt und wo es unbequem ist, das muss das Treiben sein, denke ich.

Autor:

Du bist ja schon vor Deiner Impro-Zeit Schauspieler gewesen. Kannst Du mir sagen, wie Impro Dein Schauspiel verändert hat? Wie spielst Du jetzt? Hat es Dir viel Positives gebracht?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Also ich war früher, wie jeder so anfängt, in der Schule in der Theatergruppe, bei uns „Theater-AG“ genannt. Da bekommst du einen Text und dann heißt es, so nun spiel den mal. Und dann hat man irgendwann ganz schnell mal Hamlet in der Hand mit „Sein

oder nicht sein...blabla...". Und im Publikum sitzen dann deine Eltern und klatschen und sagen: „Ja! Richtig toll gemacht!“ Und im Grunde war es aber absolut schlecht. Es kann ja auch nur schlecht werden, man hat in diesen Gruppen lediglich Spaß und meistens keine ordentliche Regie, man hat nicht mal die Zeit, um da Gutes rein zu stecken. Irgendwie ist das mehr so Fasching als was Ernstes (muss lachen). Und das sieht man in dem Moment, oder besser, sah ich in dem Moment. Ich habe da meistens Rollen gespielt, die Kindertheater waren, wie z.B. „Räuber Hotzenplotz“ oder „Mary Poppins“. Irgendwann traf ich dann eine Theaterpädagogin, Julia Baum heißt sie, lebt auch in Hamburg. Und sie macht viel Impulsarbeit. Und jetzt Lee Strasberg schön und gut, aber ich muss mich jetzt nicht für eine Rolle als Obdachloser, drei Wochen als Obdachloser auf die Straße legen, nur damit ich einen spielen kann. Nein, ich lege mich auf die Bühne und versuche meinen Impulsen zu folgen, wie wäre ich als Obdachloser.

Im Schauspiel hat mich Impro in sofern verändert, dass ich, so blöde es klingt, eigentlich immer mich spiele. Ich versuche, ganz nah bei mir zu sein. Um ein Klischee anzubringen, wenn ich einen Cowboymacho spielen soll, oder eine Tunte oder was auch immer, selbst wenn ich dann quasi Comedy mache, ist dann irgendein Aspekt dieser Figur etwas, was mich berührt. Zum Beispiel, wenn ich irgendwas an der Tunte überhaupt nicht abkann, dann spiele ich das, was ich nicht abkann. Oder es gibt etwas, was ich machen würde, wenn ich eine Tunte wäre. Und nicht, da wären wir wieder bei Strassberg, das so tun als ob, was Schauspielen ja eigentlich ist, sondern untersuche, wie mich das berührt. Beispiel anhand einer angebotenen Szene. Wenn die Frau in einer Inszenierung ausziehen will, überlege ich, wie berührt mich das in dem Moment, als Figur, die ich bin, und da geht ganz viel Privates rein.

Ich habe ja keine Schauspielausbildung in diesem Sinne, und kann hier keine Theorien anbringen und ich denke, das muss ich auch nicht. Hamlet können andere besser, ich mache Impro!

Ich berühre die Menschen in gewisser Weise kurzweiliger, aber auch dafür gibt es eine Daseinsberechtigung. Ich will da jetzt auch keinen Vergleich ziehen, aber auch für Formate wie „RTL – Das Jungle Camp“ gibt es eine Daseinsberechtigung. Es gucken manche und ich glaube, dass man die Menschen auch mit so etwas berühren kann. Die Leute setzen sich davor und denken sich, wie schön es ist, jetzt eineinhalb Stunden nicht an die Schulden zu denken oder an den nichtvorhandenen Kindergartenplatz. Und da denke ich mir, Mensch, das ist ja schön, das wollte ich.

Ja, wie hat sich nun hauptsächlich mein Spiel verändert? Ich folge vor Allem meinen Impulsen mehr, und bin dadurch authentischer. Ich sage wirklich, wenn der Impuls nicht da ist, dann spiele ich ihn halt nicht. Ich spiele nicht: „Ach Gott, bin ich traurig!“ und weine himmelhoch jauchzend, wenn der Impuls nicht ehrlich ist! Authentisch sein! Ehrlich sein! Das ist es!

Autor:

Wie entstand Eure Gruppe „Die Comedy Guys!“, wann und mit welcher Intension?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ich bin ja, wenn du so fragst, zurzeit in drei Ensembles. Ich beschreibe dir mal kurz den Werdegang zu meiner eigenen Gruppe.

Nach etlichen Workshops etc. um 2006/7 suchte ich eine Improtheatergruppe. Und da gab es in Hamburg nur die „Steife Brise“ und die „Hidden Shakespeare“, die ich so kannte. Na ja, „Hidden Shakespeare“ sind ja dafür bekannt, dass sie ein bisschen eitler sind und keine neuen Leute aufnehmen, d.h. in ein paar Jahren wird es sie wahrscheinlich nicht mehr geben. „Steife Brise“ habe ich angeschrieben, weil ich einen Workshop suchte oder so einen Theaterkurs für Fortgeschrittene, bekam aber keine Antwort von ihnen. Bald darauf hat sich aber Katrin Herweg bei mir gemeldet, denn sie hatte gerade eine Improtheatergruppe mit dem Namen „Leistenbruch“ gegründet, und wollte, dass ich mal vorbei kommen soll. Dann haben wir eines Abends zusammen trainiert und sie wollte, dass ich in ihre Gruppe komme. Das habe ich dann auch gemacht und trainiert wurde die Gruppe von der „Steifen Brise“, damit wir einfach besser werden. Und dann trat Guido Boyke in die Gruppe. Mit ihm habe ich mich super verstanden, weil wir die gleiche extreme Haltung teilten, die man haben muss. Wir haben dann aufgrund dessen, wir noch mehr trainieren wollten, um bestimmte Sachen machen zu können, uns entschieden, zu zweit was aufzubauen und sozusagen einen „Spin Off“ mit „Guido und Youssef“ zu machen. Wir trainierten dafür selbst und machten uns darüber eigene Gedanken. Und das geht offiziell mehr in Richtung Comedy, kann aber alles Mögliche bedienen. Es ist hauptsächlich der Versuch, Comedy durch Improschauspiel zu erzeugen.

Vor ziemlich genau 6 Monaten, hat sich die „Steife Brise“ gesagt, dass sie nicht aussterben wollen und als Marke für Hamburg erhalten bleiben wollen und haben daraufhin gecastet. Das Casting selbst dauerte 6 Monate, vor einem Jahr ging der Cast los und vor 6 Monaten haben sie mich dann rein genommen. Ich bin jetzt seit 2 Wochen festes Ensemblemitglied.

Autor:

Trotzdem bleibt Deine Gruppe aufrecht erhalten?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Jetzt ist es so, dass ich vor Allem „Leistenbruch“ trainiere. Wenn jetzt einer aus der „Steifen Brise“ jemanden trainiert, dann bilde ich mich fort, um später auch mal in den Trainer-Cast zu wechseln. Sozusagen Leuten Impro beibringen, gegen Geld (muss lachen). Da den Impulsen folgen, wann ist man witzig und wann nicht, Grenzen zu finden, aber wenn „Leistenbruch“ auftritt und da fehlt jemand, bin ich immer dabei.

Autor:

Warum muss man Improvisation trainieren?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Das ist so wie in der Musik. Man kann da ja auch improvisieren und da würde der Neurotiker jetzt genau drauf eingehen wollen, wann improvisiert wird und wann nicht. Es gibt ja so Skalen im Jazz, man sagt Jazz oder Impro. Wenn du so willst, ist Impro der Jazz der Theaterbühne. Wenn ich jetzt Piano spiele und meine Bluesscale rauf und runterkloppe und in meinen Pentatoniken irgendwelche Griffe mache, die dann immer genau stimmen, dann habe ich natürlich eine Melodie improvisiert. Der Inhalt war da, aber man muss, um das quasi machen zu können, damit etwas rauskommt, was melodisch und nett klingt, halt Klavier spielen lernen. Die Metapher der Musik greift da sehr gut. Natürlich kann man einfach auf die Bühne gehen und losspielen, aber ich habe den Anspruch, dass es auch unterhaltend für das Publikum sein sollte. Ein Beispiel, wenn ich einfach auf die Bühne gehe und wie wild auf die Tasten haue, finden es vielleicht ein paar spannend. Von 100 Leuten gehen dann vielleicht 99 raus, und der Letzte, der drinnen bleibt, ist Helge Schneider. Der, muss man dazu sagen, ein hervorragender Musiker ist. Das wäre er glaube ich nicht, wenn er nicht so ein gutes Instrumentenverständnis hätte und so toll Klavier spielen könnte. Er wäre einfach nicht so lustig. Und das ist es im Grunde genommen, man sollte trainieren und sich sozusagen auf einen Pfad begeben, den man dann gerne wieder runterschrauben kann. Und darum übt man das. Improvisieren heißt nicht, in allen Aspekten unvorbereitet sein.

Autor:

Denkst Du das Improvisation ein Theaterstück oder einen Film authentischer machen kann?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Absolut. Also ich glaube, dass Improvisation mit der Basis, dass die Schauspieler wirklich ihren wahren Emotionen folgen, die sie gerade fühlen, dass sie sich wirklich zuhören, dass sie aufeinander eingehen, sie des Anderen annehmen, das muss dafür gegeben sein. Alle müssen ehrlich sein, nicht nur die Schauspieler, z.B. auch der Mann am Licht, der das Geschehen dimmt oder einfärbt, oder der Musiker, der das Stück im wichtigem Maße bestimmen kann. Ich muss da mal einen Anglizismus verwenden, wenn man „connected“ ist, also wirklich mehr als nur verbunden, dann spürt man die Seele des Anderen. Das berührt immer, und macht es authentisch. Authentisch heißt ja, ich glaube, dass es so ist, ich akzeptiere diese Realität als wahr, diese gezeigte Realität als wahr. Und dann ist es absolut authentisch.

Autor:

Ich habe es bei meinem Film auch erlebt, dass das gesamte Team am Set glücklich war, weil jeder 100% von sich geben muss. Der Tonangler, der Lichtmann, alle!

Youssef Rebahi-Gilbert:

Die Kunst ist, so eine Situation zu schaffen. Es ist jetzt nicht einfach so: „Oh wir machen jetzt Impro!“ Das ist unverantwortlich. Das ist glaube ich das, was man übt, wenn man trainiert, genau diese Situationen zu schaffen, in der sich auch alle wohlfühlen und alle wissen, das es improvisiert ist, auch der Ton- oder Lichtmann, alle müssen von dem Druck: „Es muss jetzt ganz toll werden!“ befreit sein. Und das kann man auch durch Training schaffen, weil man es einfach 80 Mal macht. Wenn man es dann in den Sand fährt, wissen alle: „Yeah, man lebt ja immer noch! Macht nix, nächste Szene!“. Und wenn man weiß, da sitzen jetzt drei Leute mehr, die zugucken und es wird jetzt wirklich gefilmt, dann ist die Spannung da, die man braucht. Und wenn man lachen muss, dann nimmt man das halt so mit und sagt „Ja, klar hat man gelacht!“ und steckt die Zunge raus: „Cut!“

Autor:

Wie sind die Reaktionen des Publikums? Vielleicht kannst Du einen Vergleich zu damals setzen, als Du noch klassisches Schauspiel gemacht hast.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ich sag ja gerne, dass man dazu das Publikum fragen muss, weil es, wenn man selber davon spricht, total eingefärbt, arrogant und eitel wirkt. Aber ich sage mal so, das Publikum, das auf mich zukommt und mir wirklich erzählt, wie sie es fanden, oder was ich mitbekomme durch Mails, Facebook etc., sind halt durchweg positive Sachen. Bei der Vorstellung von „Guido und Youssef“, in der du warst, sind zwei Leute ab der Hälfte rausgegangen. Ich habe das durch Maria erfahren, die die Kasse gemacht hat. Aber das finde ich jetzt auch nicht schlimm, weil ich denke, 78 sind drin geblieben. Und die, die auf mich zukommen und sagen: „Boah das war ja wirklich witzig, usw.“, das finde ich schon toll und denke mir: „Super, die lachen sich schlapp, sie kommen alle gerne wieder!“ Ich höre, wie gesagt, immer nur sehr sehr tolle Sachen und bin dafür auch sehr sehr dankbar. Es ist so, dass viele mich mittlerweile fragen, wann ich denn wieder spiele. Also wann explizit wieder Ich zu sehen bin und auf der einen Seite bin ich neugierig, warum wollen die gerade mich sehen, was mache ich anders als die Anderen, was berührt sie da besonders, aber auf der anderen Seite will ich es auch gar nicht wissen. Also ich will gar nicht das Werkzeug haben, zu spielen, was das Publikum genau mag. Ich will vermeiden, zu kokettieren oder was auch immer, und möchte weiter in dieser naiven Natürlichkeit bleiben. Darum forsche ich da auch nicht nach und wäre auch weg, wenn da irgendwas kommt. Wenn jemand mir jemand genau versucht zu beschreiben, was ich toll gemacht habe, das klingt blöd, kann man da

wirklich weg hören, das nicht annehmen und dann aber professionell sein und sagen: „Ja danke, das freut mich sehr!“ egal wie man das selbst gerade fand. Die Meinungen sind eigentlich durchweg positiv und die negativen Aspekte, die Kritik, die Herausforderung kommen natürlich von engen Freunden oder anderen Schauspielern, die das denn bewerten, die eine Entwicklung an mir sehen, weil sie öfter da sind.

Autor:

Aber ist so eine Entwicklung schwer zu fassen in der Impro? Du kannst ja schließlich in einer Woche schlecht spielen und in der anderen Woche wieder gut, beeinflusst durch äußere Aspekte.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja absolut, nicht einfach. Das ist ja auch sehr tagesformabhängig. Aber man sieht ja schon, um wieder mit dem Beispiel Musik zu argumentieren, dass man bei einem Sänger ja auch erkennt, wenn er ein besseres Musikverständnis als früher hat. Oder zum Vergleich mit „Hamlet“, vor einer Woche habe ich mit der „Steifen Brise“ in Elmshorn gespielt und da haben wir mal eben eine viertel Stunde „Kleist“ improvisiert und das hat die Leute voll umgehauen. Die haben uns ausgefragt, was denn „Kleist“ für uns ist. Dann haben wir ihnen das erzählt und gesagt, dann gebt uns doch ein paar Begriffe rein. Da kamen Sachen wie Demonstration, Revolution, Scooter, Kettensäge, Selbstmord und diese Begriffe mussten alle im Stück vorkommen. Das haben wir gemacht und es war total klasse. Da sag ich: „Pfeif auf Hamlet!“ In dem Moment habe ich die Möglichkeit, 110 Menschen zu berühren, mit dem was sie selbst gesagt haben, das kriegen sie nie wieder, auch ich bekomme diese Möglichkeit nicht wieder, das ist in dem Moment gefangen und der Moment soll leben, das macht es halt aus. Das ist so ein Unterschied. Meine Eltern lachen aber immer noch!

Autor:

Was ist Dein Publikum eigentlich? Z.B. wirkte es bei Deinem Auftritt so, als ob die Lautstarken meistens die Intellektuellen sind. Wie würdest Du Dein Publikum beschreiben, wer kommt zu Deinen Auftritten?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja, da gibt es wirklich alles Mögliche. Also bei „Guido und Youssef“ sind es schon mehr Intellektuelle. Es sind Leute, die kulturerfahren und kulturoffen sind, mit Interesse an Kleinkunst und gerne ins „Thalia-Theater“ gehen. Dazu sind sie belesen und gucken abends „Arte“. Es sind Leute, die Lust auf kurzweilige Unterhaltung haben. Oft kommen bei Live-Nummern viele Freunde und deren Freunde, die erst die Motivation haben, gerne überhaupt mal wieder was zu machen und wenn sie das dann sehr witzig fanden, beim nächsten Mal gerne wieder kommen. Bei „Steife Brise“ kommt alles Mögliche an Publikum. Zu einem Impro-Slam im „Imperial-Theater“ auf der

Reeperbahn kommen meistens Touristen oder Reeperbahnpublikum, sag ich mal. Sie haben vielleicht noch 20 Euro übrig und gehen einfach mal rein. Das kann dann schon das Proletariat sein. Bei einem Businessauftritt von Mercedes, NBW, Airbus oder Ähnliches, ist der Abend sehr förmlich. Man spielt dann im Anzug, darf auf keinen Fall die Leute duzen und alle sind ein wenig eingefahren und warten eigentlich nur darauf, dass das Buffet endlich eröffnet ist. Das gibt es auch und man muss sie alle fangen, bzw. abholen, da wo sie sind. Das zeigt halt auch die Bandbreite, die man als Improspieler haben muss. Ich denke mir dann z.B.: o.k. ihr seid vielleicht 80% Prolls hier, ich biete euch jetzt mal 80% ficken und kiffen an und 20% mache ich mal wirklich ein bisschen mehr. Ich gehe über den Rand hinaus, wo sie sehen können, was noch witzig sein kann. Oder sie sehen: ah „Film noir“ gibt es ja auch noch. Das kommt dann von mir selbst und wird dann ein bisschen ausgedehnt, wenn ich merke, dass es funktioniert. Auch da heißt es, immer an die Grenzen gehen. Schauen, wo lachen die Zuschauer noch, wo lachen sie nicht, was berührt sie noch, was berührt sie nicht, was finden sie traurig und was nicht. Man muss sich dem Publikum einfach zu einem gewissen Maße anpassen, aber du darfst dich nicht prostituieren, und nie machen was sie sehen wollen. Dann wird es auch wieder langweilig und öde. Aber wenn du z.B. auf dem Ballermann die Leute unterhalten kannst und möchtest, darfst du nicht sagen: „Hallo ich bin Hagen Rether und spiele jetzt Kabarett.“

Autor:

Wenn Du vor Publikum spielst, das vielleicht nicht Dein Lieblingspublikum ist, gehst Du dann absichtlich gegen ihre Grenzen? Damit Du sie vielleicht auf eine andere Weise triffst als die, die sie erwarten? Z.B. diejenigen, die es gewohnt sind, gesiezt zu werden und duzt sie einfach?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Manchmal frage ich dann: „Darf ich Sie euchzen?“ Das finden dann alle sehr witzig und sagen: „Aber ja natürlich!“ Und dann ist das gemeinsamer Konsens. Durch Humor wird diese Barriere abgebaut, Humor verbindet Menschen. Das Publikum denkt anfangs meistens: „Na was wollen die jetzt, was will der von mir? Also ich lache nicht, ich verschränke schon mal meine Arme.“ Und ich häng da und sage: „Ah ihr wollt nicht lachen, ich merk schon!“ und dann verkannten sich wieder alle. Auch da gilt es dann, zu improvisieren, das zu erkennen und es dann einfach anzusprechen: „Ey du, wenn du die Arme so verschränkst, dann brichst du dir die noch wenn du dann doch lachen und klatschen musst. Das geht nicht, nimm sie mal lieber auseinander!“ Durch diesen Humor und durch das Benennen der Situation werden ganz viele Schranken abgebaut. Und das ist etwas, das kann man durch Moderation und einfach mal duzen, schon machen.

Natürlich ist es so, dass das Publikum bezahlt, um entweder durch Humor unterhalten zu werden, oder um einfach zu lachen und zu vergessen. Aber sie wollen auch durch Inspiration gefordert werden. Das was ich am Abend machen möchte, muss ich mir vorher überlegen. Zu was fühle ich mich fit, vielleicht kann ich gerade an diesem Abend mal nicht durch politische Impulse inspirieren oder mit erhobenen Zeigefinger über die Bühne laufen. Und vielleicht finden das die Leute gerade auch nicht gut, das mischt sich immer. Dann gilt es immer den Kompromiss zu finden und ich halt es immer bei 80/20 und sage 20% ist wirklich sehr viel von mir, könnt ihr annehmen, könnt ihr auch lassen und 80% ist das, von dem ich glaube, dass das keinem weh tut, was z.B. Mercedes, aber auch Greenpeace schluckt.

Autor:

80% sind dann also, wie Du es so schön sagst, Versklaven. Es sind aber immerhin 80%, geht das in Ordnung so lange 20% von Dir kommen?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja. Für mich ja. Damit fange ich an und wenn ich merke, dass es funktioniert, dass diese 20% toll ankommen, dann weite ich es natürlich aus. Man tastet sich so heran. Und natürlich, das ist ja das Schöne, bin ich nicht alleine da. Wenn jetzt das Publikum von z.B. Mercedes, das Genre „Porno“ rein ruft, dann spielt man das halt. Dann kann man natürlich immer sagen: „O.k, ihr kriegt, was ihr hier rein ruft, wir machen das.“ Und dann zieht man es halt durch, natürlich mit einem zwinkernden Auge. Aber mit so was kann man halt nicht starten, wenn der Vorhang aufgeht und du in der ersten Szene gleich die Hose runter ziehst! (Muss lachen)

Autor:

Hast Du eine Anekdote davon, als es mal richtig in die Hose ging?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ich kann mich jetzt nicht direkt an eine Szene erinnern, wo alles schief gegangen ist, also wo für jeden im Publikum alles schlecht war. Wie gesagt, wenn ich da mal bei dem 20% - Beispiel bleibe. Ich habe mal den Innenminister von Hamburg politisch auf die Bühne gebracht und das fanden einige richtig witzig, die haben sich schlapp gelacht und sich gefreut. Das war natürlich „Titanic“ auf der Bühne. Andere fanden das höchst prekär, das kann man nicht machen, da wird dann eine Grenze überschritten. Sie fühlten sich angegriffen und unwohl. Es ist halt sehr schwierig für mich, das anzunehmen, denn natürlich will ich das Publikum berühren. Ich bin jetzt nicht derjenige, der sich nicht für das Publikum interessiert. Ich mache schon massenkompatible Sachen. Es kann einem ja nicht jeder auf der Welt lieben. Sehr viel schlimmer fände ich es, wenn ich etwas auf der Bühne mache und meine Mitspieler sagen: „Hey Youssef, das ging ja gar nicht. Das war voll schlecht, ich hab mich richtig

mies gefühlt!“ Ich glaube, das würde das Publikum dann auch merken.

Autor:

Es ist ja anders als beim Film. Wir bleiben immer noch beim Publikum. Warum ist es Deines Erachtens absolut notwendig, das Publikum mit einzubringen? Warum geht man nicht einfach auf die Bühne und sagt, wir spielen jetzt ein improvisiertes Stück?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Es gibt ja die Mimesis und Katharsis. Bei der Mimesis geht es darum, was man zur Identifikation mit dem Helden braucht. Er muss schön sein, groß sein, was auch immer. Bis Brecht kam, und sagte: „Nö, der Held kann sonst wer sein, Hauptsache man versteht ihn durch sein Handlung und identifiziert sich damit. Auf einer gewissen Metaebene ist es bei der Improvisation genauso. Wenn das Publikum das absolute Vertrauen hätte, dass wir jetzt wirklich auf der Bühne improvisieren, dann bräuhete man das Einbringen und Abfragen des Publikums nicht. Dann könnte man sagen: „Heute machen wir was über Brot, mal gucken was daraus wird!“ Und dann hat man eine schöne Liebesgeschichte eines Bäckers, der golden Brötchen backt. Das Vertrauen ist aber nicht gegeben. Das Publikum muss das Gefühl haben, dass es Teil dessen ist. Und das erreicht man, indem man das Publikum fragt bzw. etwas von ihm annimmt. Wenn sie ein Märchen über das Meer gespielt haben wollen, dann spielt man das Meer. Das partizipiert gleich viel mehr, die Mimesis ist sofort da und alles geht viel schneller auf. Der Gedanke des Publikums ist dabei aber nicht: „So, jetzt präsentiere mir hier mal was!“ sondern: „Ah ja super! Und ich habe das gesagt!“. Dabei war er es vielleicht gar nicht, sondern die Person drei Reihen hinter ihm! Aber man glaubt es trotzdem. Das ist der Hauptgrund.

Der andere ist, wenn man mit dem Publikum spricht und es abfragt, erhält man ein Gespür dafür, wie es gerade drauf ist und was es gerade interessiert. Wenn jetzt z.B. irgendwo ein Terroranschlag war und viele Menschen gestorben sind, dann ist die Laune einfach eine andere und das kann man so herausfinden. Dann kann man zeigen, dass es einem genau so geht. Man spielt vielleicht etwas anderes. Das heißt nicht unbedingt, dass wir sie dann therapieren, aber wenn es dann doch alle berührt, kann man ein paar Minuten diese Thematik behandeln. Vielleicht singt man ein Lied dazu, was traurig ist, aber nach der Pause geht es lustig weiter. Und das ist für alle gut. Darum muss man das Publikum abfragen und Informationen aus ihm herausholen.

Es gibt auch Formen bei denen Impro-Gruppen Zufallselemente in ihren Stücken haben. Zum Beispiel soll einer aus dem Publikum eine Zahl sagen und dann wird von einem CD Player mit 99 Liedern eines ausgewählt. Daraufhin wird eine Szene um das Lied gespielt, das geht auch. Auch da kommt die Zahl aus dem Publikum, nur ein bisschen indirekter. Wir improvisieren manchmal mit einem magischen „8-Ball“ aus welchem eine Frage kommt, das ist dann unsere Inspiration. Oder drei Wörter aus einem Buch, welches ein Zuschauer dabei hat, dann sehen die Leute, dass es wirklich

improvisiert ist und glauben es auch. Die Mimesis ist noch schneller vorhanden, wenn man z.B. fragt: „Wie alt ist deine Oma? Sie heißt Paola? Darf ich Paola heißen in meinem nächsten Stück? Wie war deine Oma? O.k. die und die Eigenschaften waren toll, die und die waren doof!“ und dann heißt es, danke ich lasse mich davon inspirieren. Ich spiele nicht seine Oma, denn dann könnte man ja auch aus Versehen sehr böse Sachen machen und vielleicht war die Oma der liebste Mensch der Welt für diesen Zuschauer. Ich sage, ich lasse mich davon inspirieren und das reicht schon.

Autor:

Es gab ja mal so eine Sendung, die hieß „Frei Schnauze“, glaube ich. Da war es doch so, dass das Publikum einem improvisierten Stück zuschaute und nichts gesagt hat. In der Regie saß jemand, der den Schauspielern Dinge ins Ohr sagte. Das hat doch auch funktioniert für die Zuschauer. Da könnte es doch auch sein, dass sie sich vorher was gebaut haben, bzw. alles vorher schon ausgedacht haben. Könnte nicht so ein Format, auch im Theater funktionieren?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Jain. Zum Einen: Du verwechselst da zwei Shows. Die eine hieß „Schillerstraße“ und da saß jemand in der Regie und hat den Schauspielern gesagt: „Du sagst jetzt das und machst das!“ Und die Show „Frei Schnauze“ ist ein Format, das von RTL unlizensiert und quasi raubkopiert ins deutsche Fernsehen genommen wurde, nach dem Original „Whose line is it anyway“. Diese entstand als improvisierte Radioshow in der „BBC“. Sie ist dann als Fernsehsendung in die Staaten gekommen und anschließend zurück nach England als Fernsehshow. „Whose line...“ ist das erfolgreichste und bekannteste Improvisationstheater im Fernsehen. Sie machen hauptsächlich Kurzformen, immer so 2-3 Minuten Dinger, super witzig. Da wird ein ganzes Wochenende aufgenommen und dann die besten Sachen innerhalb einer Stunde gezeigt. Bei „Whose line...“ und „Frei Schnauze“ werden durch einen Moderator Dinge aus dem Publikum erfragt, z.B. Namen, Titel, was auch immer und dann eingebracht, wie man es kennt. Bei „Schillerstraße“ war es, wie gesagt, eine Regieanweisung. Das Publikum war trotzdem vorhanden, weil hier mit dem „geteilten Geheimnis“ gespielt wurde. Das Publikum kannte den Satz oder die Anweisung des Regisseurs, sie war auf einer großen elektrischen Schrifftafel über der Bühne zu lesen. Die Schauspieler haben einzeln ihre Anweisungen bekommen und nur sie und das Publikum kannten diese. Alle anderen Spieler um ihn herum wussten nicht, warum er sich z.B. die ganze Zeit am Ohr kratzte. Und das sorgte für die Lacher, das funktioniert ja bei Komödien genau so. Man weiß: „Oh, in diesem Koffer ist ja gar kein Geld!“ aber die Rolle denkt es und gibt es dem Mafiosi. Das sorgt dann für Spannung, für Lacher, „suspens“ was auch immer! So funktioniert das in dem Moment.

Autor:

Wir haben bis jetzt ja hauptsächlich von lustigen Improvisationsstücken gesprochen. Ist die Mehrzahl der Improvisationsstücke lustig oder gibt es auch eine Vielzahl von dramatischen Stücken? Kann Improvisation einem zum Weinen bringen?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Aber ja! Ich muss dazu aber sagen, dass es bei Guido und mir hauptsächlich in Richtung Lachen geht. Humor ist unsere Basis, auf der das „Unternehmen“ aufgebaut ist.

Es gibt aber auch Szenen, die sehr traurig sind, der eine oder andere im Publikum hat dann schon mal eine Träne im Auge wenn man wirklich ernst spielt, dass jemand verstarb oder dass ein Konflikt bewältigt werden muss. Neulich hatten wir die Chance dazu. Es ging darum, dass ich ein aufstrebender Schauspielstudent war, der jetzt eine Rolle in Hollywood bekommen hat. Aber wenn er nach Hollywood geht, verlässt er seine Freundin und seine Eltern, die dann in Paderborn zurückbleiben müssen. Was macht er? Und da hat man wieder den klassischen Konflikt. Für das Publikum macht er natürlich das, was unbequemer ist, damit ich es als Zuschauer nicht selbst machen muss, es aber trotzdem nachfühlen kann. Und das war schon sehr traurig, weil wir es auch nicht positiv aufgelöst haben. Wir hätten z.B. die Eltern nachreisen, oder den Studenten zum Millionär werden lassen können, aber nein, es war so: „Tut mir leid, ich muss los!“ und dann war Schluss. Es wurde noch gesungen und ich weiß nicht, ob jemand geweint hat, aber es war so ein Moment, wo ich dachte: oh ja, das war traurig. Wir machen jetzt aber nicht ein 90 Minuten langes dramatisches Improstück.

In diese Richtung gibt es aber das Spiegeltheater, das machen wir in der „Steife Brise“ und das ist sehr emotional. Wir gehen dazu z.B. in ein Unternehmen und interviewen die Leute, die da arbeiten. Wir fragen, wer sie sind, wie sie sind, wie alles funktioniert. Was macht man z.B., wenn man ein Auto zusammenbaut? Dann sagt der Architekt das eine und der Chef was anderes und der, der wirklich am Auto schraubt sagt: „Ach die da oben sind so und so!“. Da sind wir dann einen ganzen Tag oder ein Wochenende und am Ende spielen wir die Firma nach, mit allen Eindrücken die wir gesammelt haben. Und wenn wir das Gefühl hatten, dass sie voll frech waren oder das Arbeitsklima eher angepisst ist, oder Kommunikationsprobleme herrschen, dann werden diese Dinge durch uns gespielt. Meistens lachen welche, aber für einen Teil ist es oft auch traurig. Sie engagieren uns ja meistens, weil sie einen Konflikt in der Firma haben, dann ist es schon traurig, wenn man merkt: oh man, eigentlich bin ich ja wirklich ein „arroganter Arsch“, so wie ich die Leute herum kommandiere. Oft ändert sich was in einer Firma durch das Spiegeltheater, aber es wäre jetzt naiv zu sagen, dass jede Firma sich umkehrt. Es ist ja meistens so, dass die Leute die 30 Jahre Arschloch gewesen sind, es oft noch mal 30 Jahre lang bleiben. Das Improvisationsstück zeigt dann in gewisser Weise, die Situation, in welcher die Person aus der Firma steckt und die muss sie annehmen. Nachdem wir da gespielt haben, ist es einfacher für den Betroffenen, die Situation anzunehmen wie sie ist. Ja, er ist halt ein Arsch, o.k. gut,

aber ich habe es ihm wenigstens irgendwie schon mal gesagt! Dann ist es meistens für alle besser.

Dann gibt es noch eine Form, bei der jemand aus dem Publikum interviewt wird. Da wird dann z.B. gefragt: „Kannst du uns eine Situation aus deinem Leben schildern, die dich wirklich berührt hat?“ Also erzählt der Jemand von einem Ereignis, bei dem z.B. die Oma ihm eine Spieluhr geschenkt hat, die ihm heute viel bedeutet. Dann wird das nachgespielt. Die Person sagt z.B.: „Du spielst mich und du bist jetzt mein Bruder, mein Bruder ist ungefähr ein Jahr älter als ich und das ist der Hintergrund...“. Und die Schauspieler fragen nach, wenn sie noch Unsicherheiten haben. Dann wird die Szene gespielt, der Tag, an dem das passierte. Da kommt es nicht selten vor, dass die Leute wirklich weinen müssen, weil sie sagen: „Mensch, das war wirklich so!“ Die Oma hatte vielleicht nicht den Akzent oder war schlanker, aber im Grunde, um den Kern der Geschichte, wird es so wieder erlebt, und das sorgt dann schon für starke Emotionen.

Autor:

Das waren interessante Beispiele dafür, dass Impro auch emotionale Kräfte haben kann. Aber es ist schon so, dass die Grundform Komödie ist?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Für mich ja. Das Improtheater in Deutschland ist ganz oft... Ich sage jetzt bestimmt ganz böse Sachen. Mit bösen Sachen meine ich, dass viele sagen werden: „Hey, das ist doch gar nicht so!“ oder sie sehen es einfach nicht. Es ist ja auch in Ordnung, weil es im Grunde ja nur meine Meinung ist. Viele Menschen, die Improtheater machen, gerade in Deutschland (und das meine ich jetzt mit böse) leben in ganz geordneten Gefilden. Sie sind vielleicht Lehrer, Zahnarzthelferinnen und was auch immer und sind ganz neurotische Persönlichkeiten, die eine ganz geordnete Lebensstruktur haben und sich selbst beweisen wollen, dass sie ja eigentlich doch ganz locker sind. Und sie sagen sich, ein bisschen aus selbsttherapeutischen Gründen: „Ich mach Impro!“. Und dann suchen sie sich eine Gruppe, machen einen Workshop usw. und sagen: ich möchte auch Menschen zum Lachen bringen und witzig sein. Und da ist Impro ein gutes Mittel, man kommt sehr schnell an einen Punkt, an dem man Menschen zum Lachen bringen kann und damit natürlich auch Menschen berührt. Das finden alle, das ist ja die Grundmotivation jedes Menschen, wenn er Gedichte schreibt, oder malt oder Texte schreibt oder Theater spielt. Menschen wollen sich ausdrücken, um andere Menschen zu berühren! Dann gibt es Kunst in jeder Form. Diese ganzen Neurotiker, die es sonst nicht gebacken kriegen, machen Impro und wollen vor allem lustig sein. Wenn sie dann auf der Bühne stehen, dann haben sie vielleicht 100 mal trainiert, genau dieses Spiel: immer dann wenn ich A sage, sagst du B, dann sag ich C und du D usw. Das funktioniert dann für sie und sie gehen auf die Bühne, machen das Spiel, die Leute lachen und sagen: „Toll!“. Für mich, der das jetzt schon ganz viele Jahre macht und so was in der Metaebene sieht, ist das nicht improvisiert. Das ist nur ein

„Sketch“. Das ist ja nicht schlimm, auch das kann unterhaltend sein, auch das muss man gut machen. Ich bin dann aber da und sage: „Ne, tut mir leid, du improvisierst nicht.“ Und ich erlebe oft, dass ich mit diesen Leuten spiele und wir uns super verstehen. Ich finde sie witzig und sie finden mich witzig, wir spielen, und da wo ich eigentlich C hätte sagen müssen, da denke ich o.k., nach B hat das Publikum es begriffen und sage dann F, oder ich sage gar nichts und schaue nur. Da fliegen sie dann komplett aus der Rolle, wissen nicht mehr weiter, winken ab, oder singen schnell ein Lied usw. Oder sie spielen weiter und ich merke, dass sie total unsicher werden. Und die Ironie ist, dass genau das der Moment ist, in dem es für das Publikum wirklich spannend wird. Vielleicht erinnerst du dich: als du da warst, hatten Guido und ich so ein Spiel, das war so ein „Mikro/Makro“-Spiel. Ich war ein Eichhörnchen und er hat als Förster den Baum gefällt. Wir waren auch so mutig, das Stück offen zu spielen. Natürlich kann man auch eine Regieanweisung geben: „Achtung, ihr müsst euch gegenseitig angucken!“, damit man wirklich die ganze Zeit sieht, was der andere macht. Das ist aber nicht mutig, und da habe ich es halt weiter offen gespielt. Guido hat den Baum gefällt und der fiel dann irgendwann um. Ich habe das aber nicht mitbekommen. Ich hab es einfach nicht gesehen. Und dann ging es halt so weiter. Das Publikum hat sich dann die ganze Zeit gefragt, wieso ich denn noch da oben bin. Und Guido: „Warum bist du da oben? Der Baum liegt doch schon!“ Das war die witzigste Szene des Abends für viele. In dem Moment, in dem ich realisiert habe, dass der Baum gefallen ist, habe ich wirklich improvisiert. Wie nutze ich das positiv, was mache ich jetzt, usw. Das ist eine Situation, in die man sich als Spieler selber bringen muss. Deshalb ist es spannend, weil man sich an die Grenze gebracht hat und also schöner Nebeneffekt auch noch lustig. Aber wir haben uns da auf eine Grenze hinbewegt, wo das Publikum sagt: „Oh ja, jetzt wissen wir wirklich, sich nicht angucken, das haben sie vorher nicht geplant!“ Das ist das, was ganz viele nicht machen wenn sie im Theater improvisieren. Und sehr viele Impro-Gruppen, die in Deutschland anfangen, sagen ganz schnell: „Jetzt wollen wir die „Langform“ machen!“ Das ist die Königsdisziplin des Impros! Das kann auch mal traurig sein, das kann auch einfach nur schön sein und muss nicht immer zum Lachen sein. Impro für Improspieler heißt meistens „Langform“, sie meinen dann „Das ist ja eh langweilig, wenn es immer nur ums Lachen geht, das muss es ja gar nicht...usw.“ Und jetzt kommt das, warum ich sage, dass ich böse Sachen sage. Ganz ganz ganz viele, ich sage mal wirklich 80% der Gruppen, die das machen, machen die „Langform“, weil sie witzig nicht können! Sie beherrschen die „Kurzform“ nicht, sie sind nicht lustig in dem Extrem, in dem sie es gerne wären. Und darum sagen sie: Gut, dann machen wir „Langform“. Sie sind dann zu feige, an den Kurzformen zu üben, oder rauszufinden, warum sie da nicht so gut sind. Das darf nicht die Motivation sein. Darum gibt es schon sehr viele Gruppen, die andere Sachen machen in Deutschland, aber für mich, aus der falschen Motivation heraus, unter einer anderen Prämisse. „Hidden Shakespeare“ machen einen super „Harold“, das ist so eine „Langform“, die geht eine Dreiviertelstunde.

Autor:

Der „Harold“ gehört also zu den „Langformen“. Ist das der Oberbegriff für mehrere Formen?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Genau. Guido und ich machen meistens „Kurzformen“, aber auch da probieren wir uns aus. Aber „Hidden Shakespeare“ sind bekannt für ihren „Harold“, den machen sie auch ganz gut. Nichts desto trotz habe ich auch schon gesehen, wie sie ihn in den Sand gesetzt haben, aber wie gesagt, sie machen die langen Geschichten. Aber auch da sehe ich jetzt nicht, dass sie an ihre Grenzen gehen. Es ist halt jedes mal gut und jedes mal toll, die Geschichte ist auch immer spannend, das darf man nicht vergessen, aber ich sehe nie, dass die Schauspieler an ihrer Grenze sind und das macht es für mich langweilig.

Autor:

Ich bin ja jetzt auch bald bei den „Hidden Shakespeare“ im „Schmidt-Theater“ auf der Reeperbahn und es ist ja bemerkenswert, wie schnell die Stücke ausverkauft sind und das zu einem relativ hohen Preis. Dadurch sehe ich nun auch mal ein anderes Publikum, nämlich das Reeperbahnpublikum, das Du vorhin beschrieben hast.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja, das erleben wir auch immer, wenn wir mit der „Steifen Brise“ im „Imperial-Theater“ auf der Reeperbahn sind. Es gibt dann auch so ein Publikum, das 25 Euro für die Karte bezahlt hat und sich vornimmt, auf jeden Fall zu lachen, egal was du machst. Das gibt es auch und das ist dann auch sehr dankbar, nimmt man gerne mit. Es ist ein Werkzeug des Komikers: „Oh Gott, wie komme ich jetzt hier raus, wie mache ich eine Schlusspointe?“. Das braucht dann sehr viel Erfahrung, ob man Klischees bedient oder nicht. Ein schlechter Gag mit einem gut gemachten Akzent ist witziger als ohne, usw. Die Ausgangsfrage war, ob der Kern von Improtheater in Deutschland wirklich hauptsächlich Comedy ist.

Autor:

Ja genau, weil es bei Improfilmen ja eher selten ist, dass sie lustig sind. Da passiert das genaue Gegenstück, das sind eher Dramen, es zählen Emotionen, die es mit Improvisation schaffen, ganz authentisch zu sein. Aber Du hast ja schon darüber geredet, dass Komödie häufiger im Improtheater ist. Ist vielleicht Lachen die bessere Bezahlung als Weinen, was ist leichter oder schwerer?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Also ich finde beides. Meine Grundmotivation ist, Menschen zu berühren. Und wie gesagt, Hamlet können andere besser. Ich glaube, ich bin durch meine Mimik, Gestik

und Schlagfertigkeit jemand, der sehr gut Menschen zum Lachen bringen kann und ich versuche, das noch besser zu machen, als meine tragischen, empathischen und reflektiven Fähigkeiten auf der Bühne voll rüber zu bringen. Aber berühren heißt ja nicht nur lachen oder weinen, es kann ja auch Angst, Vorfreude oder Stolz sein. Und dieser ganze Zirkel an Emotionen sind alles Sachen, die man transportiert. Ich glaube, es haben wenige Leute, oder wenige klare Gruppen den Mut, so ein Drama zu machen, weil die Dramentheorie genau passen muss. Selbst wenn man genau weiß damit umzugehen, ist es schwierig zu sagen: „Wir machen jetzt ein Drama und am Ende heulen alle.“ Das ist halt schwierig, wenn da eine Sache kippt, wenn da doch ein Lacher zu viel war oder die Geschichte nicht rund ist, dann glaubt es einem keiner und die Katharsis tritt nicht ein, die Leute weinen nicht bzw. sind davon nicht berührt. Für Comedy brauchst du einfach auch weniger Vorlauf, man kann 5 Minuten Comedy machen und dann sagen: „O.k. machen wir die nächste Szene, die erste hat nicht funktioniert, die nächste funktioniert auf jeden Fall!“ Man braucht einfach mehrere Anläufe und viel mehr Vorlauf, um jemanden emotional zum Weinen zu bringen.

Autor:

Ist das wirklich so? Andreas Dresen macht Improvisationsfilme, in denen sind z.B. Charaktere, in die man sich ziemlich schnell einfinden kann, ohne dass er vorher groß was erzählen muss. Er geht direkt in die Situation rein und Du kannst anhand eines Bildes sehen, die sind z.B. ein Paar usw. Das würde man Dir doch genauso glauben, wenn Du z.B. eine traurige Szene spielst. Diese Kraft hast Du, diese Art zu spielen und Du würdest es auch realistisch spielen, weil Du es einfach aus Dir selbst und der Situation heraus machst. Ist nicht Improvisation der Schlüssel dazu, alles machen zu können? Wenn Du eine gute Rollenvorbereitung hast, dann kann sich der Zuschauer doch sofort in Deiner Rolle wieder finden und Du kannst alles spielen, sogar dass Du als Mann schwanger bist.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja natürlich, vor allem, weil ich es wirklich glauben muss und wirklich so spiele, wie es wäre, wenn ich schwanger bin. Mit dem Vorlauf hast du natürlich recht, man nennt es geteiltes Wissen. Man kann davon ausgehen, dass das Publikum erlebt hat, wie es ist, in der Schule bedroht zu werden. Also kann ich das anspielen, und das triggert dann sofort gewisse Emotionen und Erinnerungen im Publikum. Es ermöglicht die Empathie mit mir als Schüler auf der Bühne sofort und erreicht damit vielleicht auch Gefühlsausbrüche wie Weinen schneller. Da muss ich nicht zeigen, wie ich geboren und eingeschult werde, wie der mich immer gehänselt hat usw. Abkürzungen sind natürlich möglich und das ist auch das, was wir uns zu Nutze machen, wenn wir 5 Minuten Szenen spielen, die traurig sind. Damit sie aber wirklich weinen in dem Moment, braucht es noch eine Idee mehr, man muss sich schon über die Klippe stürzen. Es reicht zum Mitfühlen und traurig sein, aber um wirklich zu sagen sie

weinen, reicht es nicht. Auch da ist es jetzt auch nicht so, dass wir da rangehen und sagen: „wir machen das jetzt hier damit alle heulen“, sondern wir gehen da so ran, dass wir sie unterhalten wollen und wenn dann jemand weint, dann ist es halt so. Wir gehen auch nicht mit der Motivation ran, die Leute zum Lachen zu bringen, wir spielen einfach und die Leute lachen. Das ist das Schöne.

Autor:

Das ist eine schöne Parallele zum Film. In der Filmschule wird uns immer gesagt: „geh so weit es geht sofort in die Dramaturgie rein!“, da viele am Anfang z.B. erst mal die Familie vorstellen, welche Frühstück isst und sie mögen sich. Das ist aber meistens unspannend und deswegen heißt es, spring doch lieber gleich rein, geh sofort rein in die Dramaturgie. Die Leute werden heutzutage in Filmen ganz oft einfach ins kalte Wasser geschmissen, ohne Vorbereitung. Ist das für Theater auch vorstellbar? Oder eigentlich eher nicht, weil die Leute eine Geschichte von Anfang bis zum Ende sehen wollen?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Also ich denke das funktioniert. Ich zum Beispiel mache das lieber. Also man muss nicht erst nach Hause kommen, die Schuhe ausziehen, um dann zu sagen: „Du bist fremd gegangen!“ oder deinen Partner mit einem Anderen zu erwischen. Das muss nicht sein. Wenn man definiert und schnell klar macht, worum es geht, hat man viel mehr davon. Es ist einfach intensiver, das stimmt schon, und das ist eines der Dinge, an denen ich z.B. auch jetzt gerade arbeite, dass ich einfach vieles viel früher mache und damit natürlich auch meine Mitspieler viel früher fordere. Wenn du erst rein kommst und sagst: „Öh, ich mach gerade den Abwasch!“, das ist so ein bisschen Angst haben und um die Situation herumtanzen. Man muss schnell definieren: „Ey, du schuldest mir Geld, wo ist es?“. Und nicht: „Hey Max, schon lang nicht gesehen, willst du ‘ne Cola? Ach übrigens, was ich noch fragen wollte, du schuldest mir noch Geld!“ Das ist feige.

Autor:

Das ist ja so wie im wahren Leben, selbst wenn der Zuschauer etwas nicht versteht, man versteht sich ja im wahren Leben auch ganz oft nicht und muss überlegen, was man meint.

Wie sieht es bei der Improvisation aus, ist es da schwierig, dass man dem Zuschauer ein Bild bauen muss? Ihr habt das wunderbar hinbekommen, weil Ihr jederzeit eine Umwelt bauen konntet, die man sich komplett vorstellen konnte und Ihr hattet nur Eure Hände und Füße, mit denen Ihr die verschiedenen Welten erschaffen habt.

Viele denken, dass das Problem bei Impro ist, dass oft alles beschrieben und ausgesprochen werden muss, aber das Spannende ist doch eigentlich das, was man nicht ausspricht, damit es sich auch in den Köpfen der Zuschauer abspielt und dass

sich die Leute im Kopf ein Bild zusammenbauen. Das ist doch eigentlich viel wichtiger, als dass man das ausspricht, wie z.B. „Ich habe eine blaue Hose an!“, ist etwas, was man im echten Leben auch nie sagen würde. Aber wie schafft Ihr es, dieses Bild zu bauen? Wann wisst Ihr, dass die Leute verstanden haben und was sind Eure Strategien dabei. Also ich meine, diese Welt zu bauen, -switch- Du bist im Wasserloch, -switch- Du bist im Weltall und das sieht der Zuschauer sofort, obwohl Ihr nichts habt, keine Ausstattung und Requisiten.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Das ist so ein bisschen Zauberei um solche Bilder zu erschaffen, und du hast ja schon gesagt, dass wir keine Requisiten haben, mit Requisiten funktioniert das nicht. Die Menschen können es sich nicht vorstellen. Wenn ich z.B. sage, dass ich ein Musketier bin und ich setze mir pantomimisch einen Hut auf und wisch noch einmal über die Falte, dann sehen die Leute einen riesigen Hut, vielleicht mit einer Feder, die im Wind schwingt, das sieht wahrscheinlich jeder, weil jeder den „gestiefelten Kater“ gesehen hat, oder die „Drei Musketiere“. Dann ist das für sie gesetzt. Ich brauche dann nur daran erinnern, indem ich den Hut zwischendurch kurz zurecht stupse oder Ähnliches. Aber ich muss nicht den ganzen Hut von Hand pantomimisieren. Hätte ich jetzt einen echten Hut, der vielleicht nicht mal eine Feder hat, dann bin ich am Ende vielleicht ein schlechter „Robin Hood“ oder ähnliches und darum brauchen wir eben keine Requisiten. Es ist sehr wichtig, da sich das Publikum dann selbst ein Bild schafft, und es dann glaubt. Und natürlich ist bei Hans Müller, Reihe 4 Platz 12, die Feder am Hut weiß und sie ist vielleicht 12 cm lang, bei Erna Gundis, Reihe 3 Platz 2, ist die Feder gar nicht zu sehen und es ist einfach ein riesiger Sonnenhut in braun, wie sie ihn damals in Mallorca gesehen hat, als sie da war. Es ist also ganz wichtig, dass man das Schaffen lässt. Und als Werkzeug machen wir sehr viel Pantomime, haben das sozusagen als ein Kernelement und das haben die anderen nicht so viel. Man hat jetzt z.B. eine Szene in einer Bar und putzt ein Glas, auch da bestehen wieder geteilte Erlebnisse. Wenn ich das Glas abgeschruppt habe und hebe es noch hoch, dann wissen alle: „Ah er guckt sich durch's Licht an, ob da noch Schlieren sind“, oder so etwas und alle sehen die Schlieren, das ist für alle klar. Hätte ich ein echtes Glas, wäre das total doof. „Ah, da ist das echte Glas, aber er hat ja gar kein echtes Tuch!“ oder, „Ey er hat ein Tuch, aber kein echtes Glas!“, das wäre nicht so toll! Darum keine Requisiten!

Woher weiß ich, dass ich das Publikum habe? Das weiß ich nur, weil ich sie abgeholt habe, ich weiß das aber durchaus nicht immer, es gab auch Momente, da dachte ich, ich hätte sie, dabei war dem nicht so. Oder ich habe etwas gemimt, von dem ich dachte, dass es eindeutig sei, aber das war es nicht. Das gibt es halt auch öfter. Im Grunde ist es so, dass ich es an meinen Schauspielern merke. Wenn sie auf das, was ich gespielt habe so antworten, wie ich denke, dass es die Geschichte voran bringt

usw., dann weiß ich, dass das was ich gemacht habe, eindeutig oder klar war. Dann war es das auch meistens für's Publikum. So naiv ist das.

Autor:

Ist es sehr wichtig, dass jeder Zuschauer weiß, dass Du z.B. in einer Bar bist? Vielleicht stellt sich jemand dabei was völlig anderes vor, z.B. dass Du an einem Satelliten im Weltall schraubst. Ist das egal?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja natürlich. Es kann einen Schnitt geben und dann ist das hochgehaltene Glas die Freiheitsstatue, die den Arm hoch hält, aber auch das muss irgendwie definiert werden, wenn das so sein soll. Wenn ich so stehe und halte den Arm in die Höhe, dann ist es ja erstmal noch nichts, außer vielleicht ein Bild, ein Angebot das man portraituren oder projizieren kann, das ist wichtig. Und dann kommt ein Spieler und sagt vielleicht: „Hey Adolf!“, dann ist klar, der Arm wird zu einer bestimmten Geste herausgebracht und wenn es heißt: „Diese Französin schicken wir nach Amerika!“, dann ist auch klar, was der Arm heißt. Das muss aber definiert werden, von Außen und Innen.

Autor:

Verstehe ich das richtig, die Welt muss seine Gesetzmäßigkeiten haben, es darf nichts Schwammiges sein, sonst bekommst Du die Leute nicht?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Genau, es muss definiert sein, aber es kann natürlich sehr frei sein. Wir hatten auch schon Ostwind und Westwind, die sich auf der Bühne begegnen. Es muss nicht immer ein Mensch sein.

Autor:

Aber Du musst den Raum schon definieren? Es kommt doch bestimmt mal vor, dass Du einen Raum spielst und der Mitspieler einen anderen, und dass sich dadurch die Räume vermischen und er nicht klar definiert wird. Ist es wichtig, einen Raum klar erkennbar zu machen, oder kannst Du ihn auch offen lassen? Bekommst Du die Leute trotzdem, auch wenn die Zuschauer sich fragen: „Wo sind denn jetzt die beiden?“ Geht das dann trotzdem oder ist das dann schwierig?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Jain. Es ist super schwer, da wirklich dann Empathie zu kriegen. Was man nicht vergessen darf, damit spielen wir ja ganz viel. Wenn wir merken, dass funktioniert nicht, jetzt haben wir die Leute doch nicht erwischt, oder wir haben einen Fehler gemacht und die Geschichte funktioniert nicht usw., dann springen wir eine Ebene höher und sind dann nicht mehr die Figur A oder B, sondern die beiden Clowns

Youssef und Guido, die diese Figuren spielen. Auf dieser Ebene unterhalten wir uns, machen uns über die eigene Situation lustig und sagen: „Ja Guido, das ist mal wieder völliger Bockmist, was wir hier machen!“ und darüber kriegt man das Publikum wieder, weil man wieder benannt hat, was gerade Sache ist, nämlich dass man es versaut hat. Und das Publikum denkt das ja eh auch gerade, das heißt dieses „connected“ sein, man muss immer gleich auf sein mit dem Publikum und dann benennen wir das und gehen wieder eine Stufe höher und sagen: „Das war völliger Mist!“ Wir spielen dann mit diesem „Mist“. Man kommt dann immer wieder raus, wenn man ehrlich ist und das fühlt, das fassen kann, was im Raum schwebt und das trifft dann auch. Von oben runter bin ich in erster Linie Youssef Rebahi-Gilbert, geboren dann und da! Danach bin ich vielleicht der gute, schlaue, oder der weiße Clown, was auch immer. Danach bin ich der gute Clown, der eine Figur spielt und damit habe ich dann die Möglichkeit, hoch und runter zu gehen in der Ebene, um entweder ganz privat zu sein und wirklich als Herr Rebahi-Gilbert das Publikum zu fragen, oder ich spiele halt die Figur, die Bühnenfigur Youssef. Und dann gibt es die Bühnenfigur Youssef, die eine Figur spielt. Das ermöglicht das. Also kurz: du musst authentisch sein, ehrlich sein, alles fassen und definieren und solltest keine Requisiten brauchen. Es gibt Gruppen, die ganz viel mit Requisiten arbeiten. Ich komme darauf noch mal zurück, weil Requisiten ja auch Schutz sind. Wenn ich auf der Bühne bin und ich habe hier eine tolle Säule und da einen Mikrofonständer und einen Hut, ein wildes T-Shirt und ich bin ganz rundum flippig und alle haben Röcke an, dann ist das ja auch so Schutz, es ist was, was von ihnen ablenkt. Sie können sich dahinter verstecken. Das ist etwas, das mag ich nicht, ich fühle mich dadurch gehemmt. Ich selber habe ja eine Brille, für viele ist das schon zu viel, weil man mit Brille bestimmte Typen bedient usw. Ich nehme sie auch manchmal ab, aber ich sehe ohne sie halt nichts, darum muss ich sie halt tragen denn Kontaktlinsen kommen nicht in Frage. Es gibt zum Beispiel das Theater „Springmaus“ und die haben einen ganzen Fundus hinter der Bühne und wechseln blitzschnell die Kostüme. Sie wissen genau, was sie hinten haben und kommen dann wieder raus mit Arztkittel, Stethoskop und Tablett, oder mit Feuerwehrhelm und so weiter. Zum einen haben sie einen riesigen Fundus, zum anderen könnten die es auch ohne und das ist es, sie könnten es auch ohne und bei Szenen, wo sie wissen, dass sie dafür nichts haben, ist kein Requisit auf der Bühne.

Autor:

Ich habe mal in einer Theaterprobe erlebt, dass eine Schauspielerin eine Terroristin spielen sollte, aber die Rolle irgendwie nicht greifen konnte. Sie brauchte wirklich erst eine kalte schwere Waffe in ihren Händen, um diese Macht in der Hand zu haben und diese Person zu werden. Kann man Requisiten nicht als Möglichkeit sehen, sich in etwas besser rein denken zu können? Sie als Dinge zu nehmen, die einen inspirieren beim Spielen?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Das machen wir auch manchmal. Es gibt so Spiele die heißen „Probs“. Da wirft jemand aus dem Publikum etwas auf die Bühne und dann wird dieser Gegenstand umdefiniert, erst ist es eine Luftpumpe, dann ist es eine Querflöte und dann ist es natürlich auch irgendwann ein Dildo, alles Mögliche. Bei der „Steifen Brise“ gibt es zum Beispiel einen Improkrimi, da kommen 3 Gegenstände auf die Bühne. Das ist dann zum Beispiel ein Lippenstift, eine Plastiktüte und eine CD. Und die spielen dann wirklich eine Rolle. Sie werden dann auch als das genommen, was sie sind und nicht umdefiniert. Z.B. der Salzstreuer ist dann auch wieder etwas, das mich inspiriert, ich assoziiere darauf, d.h. es kommt wieder irgendwas sehr Persönliches von mir daraus. Und das ist Bedingung. Auch wenn es nur ein Salzstreuer ist. Ich denke dann vielleicht an weiß, an Kokain, an eine drogenabhängige Freundin oder so was und dann assoziiere ich damit irgendetwas und bringe es mit ein. Aber das muss gegeben sein. Wenn ich z.B. irgend so einen Klumpen Matsch bekomme und ich weiß damit nichts anzufangen, dann könnte ich natürlich sagen: „Wow Matsch!“ aber das berührt das Publikum nicht.

Autor:

Du sagtest, dass Du soviel auf der Bühne beachten musst, musst authentisch sein, musst ehrlich sein, Du musst immer alles sehen, musst alles fassen, Deine Mitspieler, Deine Zuschauer usw., das ist ja ein Kopfprozess der wahnsinnig ist. Nummer 1: Bist Du danach unglaublich fertig und fällst nur noch ins Bett vor Anstrengung? Nummer 2: Ist es anstrengender als ein „normaler Schauspieler“, der ein Buch hat?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja, es ist super anstrengend. Denn man ist ja schon so ein bisschen Grenzgänger, also sollte man sein, auch da ist es so, ich rede und schwafle jetzt hier toll von den Idealen und wie ich mir das vorstelle, aber schaffe das in der Praxis ja auch nicht immer. Es gibt auch manchmal Tage, da ist das Konto im Minus oder man hat was Anderes im Kopf und muss trotzdem den Gig spielen. Und da ist man oft wie irgend so ein Volksmusikant, der zum 80. Mal in diesem Jahr „Santa Maria“ singt und das einfach runterdudelt, das gibt es halt auch und ich muss da durch, aber danach fühle ich mich nicht kaputt, dann ist es einfach so, dass ich nur die Leute zum Lachen gebracht habe und das war es. Wenn ich all das mache, was ich heute beschrieben habe, und das ist schon mit Guido jedes Mal das Ziel, dann bin ich danach eigentlich fertig und wenn ich fertig bin, dann denke ich auch, dann war gut. Dann war ich für mich wieder an meiner Grenze, hatte dadurch wieder Training, wieder Fortschritt und wieder was Neues gemacht. Auch wenn man nicht immer alle berühren kann, oder alle was davon mitbekommen haben, ist es für mich das Richtige. Natürlich habe ich auf der Bühne eine riesige Birne und denke mir die verschiedenen Ebenen Publikumsmanagement, ganz unten angefangen habe ich die Show im Sinne von, was passiert gerade in der Geschichte, die Dramaturgie des Abends, die Dramaturgie der aktuellen Geschichte,

ich muss Angebote setzen für meine Mitspieler und Angebote annehmen, ich muss eine Figur spielen, auf die Figur hören und schauen, was innerhalb der Figur passt. Ich muss meinen innersten Impulsen Folgen, muss im Licht stehen, 10000 Sachen kommen zusammen. Man hat nur zwei Möglichkeiten, die Erste ist: „Boah, geht nicht!“, und die Zweite: „Ok, ich habe das jetzt Jahre lang trainiert und geübt, ich kann davon eh nicht alles umsetzen, ich mache jetzt einfach!“ und befreit sich so. Und das ist nach einem Auftritt auch ein ganz großer Teil Freiheit, also man fühlt sich total lehr gespielt, erschöpft, aber auch durch die Hormone oder Sonstiges bedingt, z.B. wie nach so einem tollen Basketballspiel, also einfach fertig vom Sport, du bist fertig, aber halt im positiven Sinne.

Autor:

Und durch das Training hast Du Routine so zu sagen. Die Kopfprozesse laufen so automatisiert, dass Du gar nicht mehr drüber nachdenken musst, ja?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja genau, wie mein Muskelgedächtnis beim Sport, mit dem wirft man irgendwann den Ball oft richtig, oder steht automatisch im richtigen Licht, kann diese Theaterdrehung, das Handwerkszeug und das gibt es auf vielen Ebenen, auch als Handwerkszeug von dem ich weiß, wie ich das Publikum ansprechen muss, darüber denke ich nicht mehr nach. Vielleicht sollte ich noch erwähnen, weil ich „darüber nachdenken“ sage, viele überlegen sich immer nach einer Show, was schlecht oder doof war bei der Impro. Das halte ich für nicht schlau, weil wenn man sich darauf konzentriert, warum dieser eine Fehler passiert ist und das man ihn nicht noch mal machen darf. Das heißt aber noch lange nicht, dass man es das nächste Mal besser macht. Wenn du z.B. eine Firma aufbauen willst, kannst du ja auch nicht alle Gründe beachten, warum alle anderen Firmen pleite gegangen sind. Man muss halt schauen, welche es gut gemacht haben und warum sie es gut machen, warum sind die Szenen so geworden, oder was waren die tollen Momente an der Show. Das kann man dann versuchen, zu replizieren. Nicht gucken, was war schlecht oder warum war es schlecht, bzw. nur im gewissen Rahmen, denn es kommt vielmehr darauf an, was gut war und warum es gut war, warum hat das so gut funktioniert und das versuchen zu wiederholen bzw. sich bewusst zu machen. Es ist ja auch unnatürlich, auf die Schnauze zu fallen und dann darüber nachzudenken, dass man auf die Schnauze gefallen ist und nicht tausend Meter gelaufen ist, ohne zu stolpern. Es ist ja beim Film auch so, wenn dir einzelne besondere Szenen im Kopf geblieben sind, denkst du ja auch nicht darüber nach, warum die anderen alle nicht funktioniert haben, sondern was dich an der guten berührt hat.

Autor:

Aber Du hast noch nicht darauf geantwortet, wie sieht es aus, als normaler Schauspieler?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ach so ja! Also früher hätte ich gesagt, dass ich es als „normaler Schauspieler“ anstrengender empfinde. Mittlerweile halte ich „normales Schauspiel“ für weniger anstrengend. Ich muss aber dazu sagen, dass ich ganz oft mich spiele. Es ist dann wirklich so, wenn ich zum Beispiel einen Besitzer einer Tankstelle spielen muss, dann spiele ich zwar an einer Tankstelle, aber eigentlich immer nur mich. Das macht mich natürlich auch unattraktiv für viele Regisseure, und dann heißt es: „Youssef, wie bist du jetzt wirklich?“ Ich mache keine Grimassen, versuche locker zu sein, rede halbwegs deutlich, lege das Croissant in die Tüte und gebe es dem Kunden. Wenn ich das mache, dann sagt der Regisseur: „Oh ja super, genau so wollte ich es haben.“ Das empfinde ich nicht als anstrengend, weil ich eben da an keine Grenze gehe. Beim Impro halt schon. Als Filmschauspieler hat man vielleicht die Anstrengung, dass man jetzt vielleicht schon beim 15.Take ist, weil dann erst das Licht passt, oder der Ton, und jetzt fährt vielleicht kein Auto mehr vorbei, aber dafür hängt jetzt das Mikro im Bild und so weiter. Das ist halt noch mal eine Art von Anstrengung, die man vielleicht hat: „Ok ich muss es jetzt trotzdem noch mal alles so rüber bringen“. Das ist eine andere Herausforderung, die ich jetzt vielleicht nicht so oft habe und beim Film das immer so aufregend fand und deswegen nicht so schlimm empfand. Vielleicht kommt das dann, wenn man so einen 90 Minuten langen Film dreht, nach drei Wochen der 22. Drehtag, dann sagt man vielleicht, es ist jetzt wirklich schwieriger als Impro.

Autor:

Was ist die größte Angst bei Improstücken auf der Bühne, darf man überhaupt Angst haben auf der Bühne?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Man muss halt diese Freude am Scheitern haben. Wenn man Angst davor hat, zu scheitern, und glaubt, das funktioniert alles nicht und keiner lacht, dann passiert das auch. Umgekehrt, wenn man das Vertrauen hat und sagt: „Ich bin nicht alleine da, es sind noch andere da!“ was auch immer, und das kann man in gewisser Weise auch mit sich selbst machen, also meine Bühnenfigur trennt sich in gewisser Weise von mir und sagt: „Wenn Youssef nicht da ist, dann ist ja noch Youssef da!“ und das gilt dann. Dann flutscht das immer! Das ist so wie diese Metapher mit diesen südamerikanischen Tänzern und Trommlern. Jemand sagt zu einer Tanzgruppe, dass er gerne brasilianisch tanzen möchte. Dann sagen die Tänzer, dass er denn einfach tanzen soll. Er fragt: „Ja wonach tanzt ihr denn?“ und die Tänzer antworten „Hör einfach auf den Rhythmus von den Trommeln da hinten und tanz!“ und dann sagt er, dass er den Rhythmus spürt und tanzt. So und nach ungefähr 6 Monaten heißt es: „Oh jetzt würde ich auch gerne mal trommeln.“ Diesen Progress macht eigentlich jeder Mal durch. Dann fragt er: „Wie schlag ich denn?“ Ein Trommler sagt: „Ja du, ich weiß nicht wie ich es dir beibringen kann, aber die tanzen ja dahinten, Trommel einfach nach dem, was

sie da tanzen.“ Und das funktioniert. Und natürlich könnten die Einen sagen: „Ja beweg mal deinen Fuß, sonst kann ich nicht trommeln!“ und die Anderen: „Ja trommel mal, sonst kann ich meinen Fuß nicht bewegen!“ Das ist dieses JingJang/Sen/Henna-Ding, das man halt haben muss, wenn man auf die Bühne geht. Und das muss man vor Allem auch mit sich haben und mit allen Anderen rund herum, mit den Musikern, den Lichtmachern, mit allen. Wenn sich alle darauf einlassen, dann funktioniert es immer. Also das ist es halt, wenn man das so destillieren will.

Und die größte Angst ist eigentlich ganz anders motiviert. Es ist eher die Angst, wenn man in einer hohen Energie ist und man macht etwas, was über die Stränge schlägt in gewisser Weise und man vielleicht zu frech zum Publikum war, oder einfach die Ideen von den Anderen nicht angenommen, also in diesem Gleichgewicht halt ausschert und dann nicht mehr annimmt, was die Mitspieler sagen. Sie mit den eigenen Ideen quasi vollkottet und nicht sauber macht, das sind so Ängste, die halt auftreten, aber die Konsequenzen davon bekommt man immer erst nach der Show. Ich habe aber keinerlei Angst z.B. vor Black-Outs oder so etwas, weil ich auch dann weiß: „Hey sorry, aber mir fällt gerade nichts ein. Sagen Sie mir doch was, was sollte mir denn einfallen?“ Und dann würden die Leute was dazu sagen und es wäre in Ordnung.

Autor:

Und kannst Du ein bisschen aus dem Nähkästchen plaudern? Bei dem Stück, das ich von Euch besucht habe, was hat Guido danach zu Dir gesagt? Was ist hinter Kulissen passiert?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Also es ist natürlich eine Weile her. Also bei der Show war es so, wir hatten ja nur ein Wort am Anfang aus dem Publikum erfragt. Das meine ich auch damit, wenn ich sage, dass wir uns immer ausprobieren. Die Show hat damit begonnen, dass wir nur ein Wort abgefragt haben und auf dieses haben wir dann assoziiert. Und haben da so ein bisschen gezeigt: „Oh guckt mal Leute, wird sind so toll! Ihr sagt uns nur ein Wort und wir spielen hier eine dreiviertel Stunde! Sind wir nicht geil!“ (muss lachen) Und am Ende lag uns das so ein bisschen quer im Magen, weil es war halt so ein Tarantino-Effekt: „Guck mal wir holen uns hier einen runter und ihr könnt uns dabei zuschauen.“ Und da war das Publikum nicht ganz dabei und hat sie nicht so gepackt, bilde ich mir ein und darum machen wir das so auch nicht mehr und fragen jetzt eher viel ab. Also das ist sowieso was, worüber wir schon länger gesprochen haben, wir überlegen gerade über quasi nur noch Kurzformlacher nach, d.h. nur noch Comedy, noch extremer, noch schneller und noch mutiger. Obwohl ich auch etwas längere Geschichten sehr mag, sind das so Ideen, die wir indirekt weiter gehen werden. Dann sprachen wir noch über die Geschichten an sich und wie sie zustande gekommen sind. Im Positiven sprachen wir darüber, dass wir an diesem Abend oft gut die Figuren ausgehalten haben. Die Szene fing an und Guido lag auf dem Boden und es war,

glaube ich, in einer Bar, und dann ist es passiert, dass wir halt mal 20 Sekunden nichts gesagt haben und uns nur anschauten. Das trauen sich nicht viele, denn es ist bei ihnen meistens so: „Ah der hat keine Idee, ich muss jetzt sprechen!“ usw. und das ist das Tolle. Das habe ich aber mit Guido gefunden, mit ihm konnte ich so was machen. Darüber sprachen wir auch. Ja wir haben natürlich viel über die Szene gesprochen, wo der Baum fiel und ich das nicht gesehen habe. Er fragte mich, ob ich das wirklich nicht gesehen habe usw.. Und da hieß es eben nicht und das ist ja das Tolle: „Oah wieso guckst du denn weg?!“ Und da gebe ich dir Brief und Siegel, alle Anderen hätten gesagt, du musst ja auch gucken, was ich mache. Es entsteht dann eine Schuldfrage. Schuld ist immer Vergangenheit und ist völlig egal auf der Bühne. Nein wir sagten: „Ja zum Glück! Zum Glück habe ich es nicht gesehen!“ Und es würde nicht funktionieren, wenn ich das nächste Mal sage, „Oah, ich guck nicht hin!“ dann funktioniert es nicht, dann wird ein ganz anderes Spiel daraus, dann ist es, keine Ahnung: „Scharade ohne Hingucken“.

Autor:

Was gibt es für Improvisationsspiele? Wie wirken sie sich aufs Spiel aus? Nenn vielleicht 3-4 Improspiele, die Dir auf die Schnelle einfallen, die Du gerne machst, die für Dich am meisten bringen, das Publikum am besten berühren oder die Szenen am besten beeinflussen. Vielleicht fängst Du mit Deinem Werdegang im Zusammenhang mit den Spielen an, welche Spiele hast Du früher gerne gemacht, welche heute?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ein Spiel, das ganz oft vom Publikum eingefordert wird, wenn ich mit „Leistenbruch“ auf der Bühne bin, ist der „Gebärdendolmetscher“. Ich weiß nicht, ob du dieses Spiel bei unserem letzten Auftritt gesehen hast? Wir haben so eine ähnliche Form davon gemacht. Im Grunde ist es halt, es findet z.B. ein Expertengespräch statt, oder ein Monolog und jemand referiert über ein Thema aus dem Publikum, was natürlich hochkomplex ist und neben ihm steht ein Dolmetscher, der das Gesagte in Gesten, Mimik, Gebärden, Grimassen usw. übersetzt. Ich mag das Spiel, weil ich es super lustig finde, wenn ich es sehe und ich mag es auch sehr gerne selber machen, weil man auf tolle Metaphern kommt. Man kann Sachen umdeuten und das Publikum liebt es. Es ist sehr schnell, das mögen daran sehr viele, man hat was fürs Auge und für die Ohren und ich kann das gut und das ist persönlich ein Spiel, was mich ganz oft während meines Werdegangs begleitet hat. Mit dem Spiel bin ich z.B. sofort bei Leistenbruch rein gekommen. Die haben gesagt, dass ich den Gebärdendolmetscher mal machen soll und ich habe es probiert. Dann hieß es: „Boah, du bleibst hier!“ Das Spiel selbst mache ich ein bisschen anders. Viele übersetzen halt stumpf das Gesagte in Gebärden aber mir ist es halt wichtig, dass der Gebärdende auch eine Figur ist, der eine Geschichte hat, der vielleicht genervt davon ist, wie der Moderator redet oder ähnliches. Der Gebärdende lebt ja in einem Raum, in dem er halt gerade gebärdet.

Und für mich verändert sich der Raum oder die Welt, in der er lebt, durch die Gebärden, die er macht. Also wenn dann fünf Mal der Satz „Auf der Toilette Groß machen.“ fällt, dann macht das halt. Dann wäre es beim fünften Mal bei anderen Leuten, dass sie fünf Mal das Klo aufmachen und „Groß machen“. Bei mir ist halt beim fünften Mal das Klo schon voll. Es ist jetzt zwar ein bisschen Fäkalhumor, aber mit dem Bild lässt sich das gut erklären. (muss lachen) Die Welt verändert sich durch das, was der Gebärdende macht. Und dann ist nach dem ersten Drittel der Zeit, die Welt schon sehr installiert, man braucht die Sachen nur noch antäuschen und dadurch, dass immer noch das Klo rechts ist und links immer noch das Fenster, kommt dieser Gebärdende in eine ganz andere Situation, hat andere Probleme, eine andere Welt und darin spiele ich dann nur noch. Und das macht diese Form des Gebärdenmanagers so gut bzw. anders als das, was die Anderen machen. Und da ist auch wieder Kernelement, dass eine Geschichte erzählt wird. Es passiert etwas, man wird abgeholt und „installiert“. Die Geschichte hat dann hoffentlich auch ein Ende, meistens aber nicht, aber vor Allem gibt es diesen Konflikt, wie gerade dieser Clown in dieser Welt lebt.

Ein anderes Improspiel ist zum Beispiel der „Freeztag“. Ist eigentlich ein Improübungsspiel bei dem man einfach eine Szenen in der ganzen Gruppe spielt und dann klatscht zum Beispiel. Dann friert die Szene ein, und ich gehe halt als Spieler rein, oder nehme noch einen mit, oder klatsche einen raus oder zwei und spiele eine ganz andere Szene weiter, einfach assoziiert durch das, was sie vielleicht gesagt, oder durch die Körperhaltung, die sie gerade haben. Das ist „Freeztag“. Und das ist schon super frei, d.h. man kann sehr viel austesten und rumspielen und erst recht wenn man das einfach ohne Leistungsgedanken macht wie: „Komm lass uns jetzt mal üben!“ sondern mehr so wie eine Jamsession. Und dann geht man halt rein und spielt mit den anderen und kann z.B. auch drei Szenen weiter wieder auf eine Andere zurückkommen und dann spielt man weiter, wie der Papa die Mama schlägt beispielsweise. Darum mag ich das so sehr. Für viele ist das aber nur Training und auf der Bühne wird das selten gemacht, weil es schwierig ist, ein Ende zu finden. Es ist wirklich mehr so ein Aufwärmtraining. Ich habe schon den Anspruch, dass man bei den Szenen auch wieder Grenzen sucht und dann sind nun mal neun Szenen Müll von zehn und darum wird das auch auf der Bühne selten gemacht. Aber es gibt natürlich so ähnliche Formate für die Bühne, z.B. „Der rote Faden“, bei dem ein Gegenstand alle Szenen inspirieren soll. „Freeztag“ mag ich sehr, weil man damit auch sieht, wenn man mit Anderen spielt, wie gut sie sind oder wie schlecht. Auch als Trainer, wenn man einen „Freeztag“ einfordert, es ist viel spannender, die zu beobachten, die gerade nicht spielen, haben sie jetzt gerade einen Impuls rein zugehen und zögern oder nicht, wollten sie jetzt gerade klatschen oder nicht. Man sieht viele, die gerade wollen und es dann doch nicht machen. Dann muss man sagen: „Stopp, der Impuls war richtig, folg ihm!“ Es ist also auf vielen Ebenen ein tolles Spiel.

Autor:

So einen musst du mir noch nennen.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja genau, ich überlege gerade. Ich bin sicher, wenn ich zu Hause bin, fallen mir 84 andere Spiele ein. Aber so aus dem Stehgreif heraus mag ich auch gerne das Spiel „Soundeffects“. Einer muss dann Geräusche machen. So was in der Art gibt es auch mit dem Publikum. Es ist super unterhaltend, aber ziemlich kurzweilig. Jemand aus dem Publikum kommt dafür auf die Bühne und bekommt ein Mikrofon in die Hand gedrückt und dann heißt es: „So Agent Wolke, Agent Youssef und Guido sind auf einer Mission!“ Und dann wird wieder alles Mögliche abgefragt und wir spielen. Und die arme Person auf der Bühne, muss immer die Geräusche machen, zu dem was passiert. Z.B. die Autotür geht auf, der Katze wird auf den Schwanz getreten und so weiter, das ist super witzig. Es ist aber auch ein bisschen grenzwertig, denn man macht sich schon ein bisschen über die Person lustig. Man könnte denken, dass die Leute ihn vielleicht auslachen, wie er es so schlecht macht, aber es ist ja eigentlich der umgekehrte Fall. Alle Geräusche, die er macht, werden so umdefiniert, dass sie halt stimmen. Also wenn ich sage: „Oh da fliegt ein Vogel! Was ist das? Ist das ein Adler?“ und dann macht er „Kikeriki“, dann ist das natürlich der Lacher und es heißt: „Ach ne, es ist ein Hahn!“ Es ist halt alles mit zwinkerndem Auge, darum mag ich halt es auch, weil es mich selbst oft zum Lachen bringt. Selbst auf der Bühne muss ich oft lachen, wenn ich die Sachen sehe.

Ein anderes Spiel „Klingelhupe“. Es ist auch so ein kurzes Game. Auch das mag ich sehr! Jemand kommt dazu, wieder aus dem Publikum, wieder auf die Bühne, bekommt eine Klingel und eine Hupe. Und dann heißt es zum Beispiel: „Wir spielen jetzt deinen ersten Kuss nach, den du hattest.“ Es kann auch das erste Date sein, oder das Vorstellungsgespräch beim Chef. Dann kann die Person aussuchen, wer wen spielen soll. Wer soll ihn spielen und wer z.B. die Frau. Und dann wird noch ein Ort abgefragt. Und dann spielen wir die Figuren, ich gehe rein und mache ein Angebot und sag: „Hey Schatz!“ Und wenn die Person klingelt, dann stimmt es, d.h. was wir gemacht haben, ist so ähnlich passiert und wenn nicht, muss er hupen. Wir müssen quasi immer wieder neue Angebote machen, bis er klingelt. Das ist natürlich ungemein witzig. Und die ersten Angebote sind dann natürlich absichtlich Dinge, die völlig abstrus sind, z.B. kommt man schon total besoffen reingetorkelt oder ähnliches und auf der anderen Seite ist es dann noch umso witziger, wenn diese Sachen dann auch noch stimmen und geklingelt wird. Am Anfang ist es noch sehr abstrus und zum Ende hin wird es immer ernster. Am Ende gibt es den Kuss, oder es wird gesagt „Sie haben den Job!“ und was auch immer. Nicht selten macht das Publikum dann: „Ooh, schöön.“

Autor:

Das machen aber auch Komödianten im Fernsehen oder?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja genau, das kommt aber aus der Impro. Das macht glaube ich Ralf Schmitz und Sascha Korf. Ralf Schmitz war bei diesem „Springmaus Theater“, von dem ich erzählt habe, und Sascha Korf bei einer Improgruppe in Freiburg.

Autor:

Was sind denn die Formen beim Improtheater?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Formen gibt es unendlich viele. Da unterscheidet man zwischen Kurz-, Mittel und Langformen. Die Kurzformen sind meistens solche Games, von denen ich gerade gesprochen habe. Aber es gibt auch Kurzformen, wo Gruppen Theaterstücke nach machen, von Schiller, Lessing usw.. Bei den Langformen mag ich den „Harold“ zum Beispiel, weil er u.A. relativ frei ist, auch wenn man es nicht denkt. Am Anfang wird auf einen Begriff assoziiert, der aus dem Publikum kommt, z.B. wieder das Beispiel „Brot“. Dann assoziiert man und ein Schauspieler sagt z.B.: „Als ich klein war, war mein Bäcker gleich um die Ecke und hatte immer Schrippen für 15 Pfennig!“ und dann sagt der Nächste: „Brot für die Welt! Meine Freundin ist dahin gereist und hat den Menschen wirklich Brot gebracht.“ Also es wird frei assoziiert und nach so einer Assoziationsrunde, ich sag mal so nach 2-3 Minuten, wird damit gespielt, einfach unterschiedliche Szenen. Das nennt man dann die erste Runde. Und danach werden die Szenen wieder aufgenommen, das kann dann 7 Monate später, 7 Jahre später, eine halbe Stunde später sein und dann können aber nicht müssen, Verknüpfungen entstehen. „Ah das Brot, das die Freundin dahin gebracht hat, kommt vom Bäcker hier um die Ecke.“ Kann sein, muss aber nicht und das ist wichtig, ansonsten entsteht so ein Krampf, dass man es zusammenbringen muss. Dann gibt es eine dritte und vielleicht auch vierte Runde, mal wird gesungen, ein innerer Monolog der Figur gehalten und ich empfinde es als sehr frei und schön gespielt. Es ist halt eine Mischung aus „Freeztag“, nur mit Anleitung. So ein gemeinsamer Faden für alle. Ansonsten sind Langformen immer Geschichten, also eigentlich sind alles Geschichten, bloß sieht man sie nicht immer als solche.

Was ich ebenfalls mag, ist zwei Szenen spielen, also zwei Geschichten parallel und die müssen nicht miteinander zu tun haben. Mit Guido habe ich so was z.B. mal gemacht, da spielte die eine Geschichte im Wilden Westen in Südamerika und die andere war im „Robin Hood“ Zeitalter, mit Rittern und Prinzessin retten usw.. Und das war dann einfach immer abwechselnd eine Szene aus der einen Geschichte und eine Szene aus der anderen, eine dreiviertel Stunde lang. Beide haben dann auch in beiden Geschichten gespielt und jeder Spieler kann zum Beispiel fünf Figuren spielen. Sowas mag ich sehr gerne, so freier, desto besser. Frei in der Struktur, aber nicht in der Vorgabe, das Publikum wird schon gefragt.

Ein Beispiel für was Mittellanges ist „Der rote Faden“, erwähnte ich vorhin ja schon

mal. Da wird ein Gegenstand aus dem Publikum genommen und das ist dann z.B. ein Deostick, den eine Frau in der Handtasche hatte. Und um diesen spielt sich dann alles. Das ist der rote Faden jeder Szene. Einer packt den Deostick in die Handtasche und geht los, lässt ihn dann in irgendeinem Klo bei MC Donalds auf dem Waschbecken liegen und verlässt die Szene. Jemand Anderes kommt rein und nimmt ihn mit. Das ist so etwas, dass geht vielleicht ne viertel Stunde, kann man aber auch fünf Minuten spielen, oder zur Ewigkeit ausbauen. Also da gibt es eine schier unerschöpfliche Zahl an Formen, weil sich Menschen immer noch versuchen auszuprobieren. Das muss man auch, wenn man an Grenzen gehen will. Sobald man sagt: „Das sind die Formen, die mag ich so und die funktionieren so und das ist toll!“, dann ist man wieder an einem Punkt, wo es langweilig wird.

Autor:

Wie ist denn das zum Beispiel, wenn Du trainierst? Hast Du eine „Impro-Bibel“ zu Hause, wo das alles drin steht, wo man sich belesen kann, oder musst Du dir alles im Kopf merken. Wenn Du irgendwo was Gutes siehst, versuchst Du es dann auch, aber anders? Wie kommst Du an die ganzen Sachen, lernst Du das in den Trainings?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Also es gibt schon Bücher zu Impro, z.B. Keith Johnstone ist so ein Vorreiter. Ich habe aber einen gewissen Stolz, dass ich noch keines seiner Bücher gelesen habe. Da stehen so Sachen drinnen wie, man muss alles annehmen in jeder Szene, man muss dem Anderen zuhören, man darf keine Szene mit einer Frage beginnen und ganz viele weitere Regeln. Ich finde jeder muss, wie beim Kung-Fu, man sein eigenes Kung-Fu finden, sein eigenes Impro finden, was für ihn funktioniert. Wichtig ist es, dass es Spaß macht!

Zu den Trainings, wie trainiert man? Manchmal gibt es so Handwerkszeug, wenn wir z.B. Singen wollen, dann wird Gesang geübt, so funktioniert ein Lied, erst kommt dies und das, dann kommt die Bridge, dann der Slide und dann Refrain usw.. Und dann gibt's auch Trainingsstunden, wo man sich wieder an Grenzen bewegt und immer eigentlich das macht, was unbequem ist. Das ist das Wichtige, das man das macht, was man gerade nicht kann. Ich kann nicht gut singen, dann übe ich das jetzt. Ich kann nicht gut reimen und dichten, dann muss ich das diesen Abend machen. Vielleicht bin ich zu schnell, habe zu viele Ideen, zu schnell Ideen, dann muss ich mich halt auf eine konzentrieren und der folgen. Und zum Glück gibt es dafür auch die anderen Spieler. Nicht, dass man die anderen Spieler trainiert, sondern es ist dann so, das man sagt: „Pass auf, Guido, du machst eigentlich immer Grimassen und immer diesen Ruhrpott-Akzent, heute darfst du das nicht.“ Und dann zieht er kurz 'ne Flappe und dann macht er es nicht mehr im Training und spielt halt mal 'ne Oma. Und umgekehrt ist das bei mir halt auch so. Sobald man sieht, ah das hat er schon drei Mal gemacht in den letzten zwei Wochen oder so, dann ist es Tabu, dann ist es weg, für's Training zu mindest. So

funktioniert das so ein bisschen.

Und was so neue Formen und Ideen angeht, ich schaue natürlich auch viel Impro und andere Gruppen, z.B. über You-Tube. Wenn man da tolle Sachen sieht, überlegt man sich: „Ach Mensch, dass ist ja toll, warum funktioniert das so gut für die und würde das bei uns auch so gut funktionieren?“ oder „Nein, wir können nicht so toll singen, oder nein im englischen ist das einfacher!“ oder man probiert es dann halt einfach aus und lässt sich inspirieren. In Deutschland gibt es ein Improgame- und Forminzest. Das heißt viele haben andere Gruppen gesehen, finden toll, was sie machen und kopieren dann das Spiel. Das machen dann auch andere wiederum und dieser Prozess ist schon lange am Laufen. Dadurch entsteht dann so was, dass eine Gruppe irgendwann so ein Spiel macht und nicht mehr weiß, warum es funktioniert. Ich habe irgendwann mit Guido angefangen Spiele auseinander zu brechen und wir haben uns gefragt, warum funktionieren die eigentlich. Wenn das das Element ist, was die Leute berührt, wie bekommt man es extremer hin, wie bekommt man es kürzer hin, wie bekommt man es lustiger hin. Wie funktioniert es für uns besser, wie können wir das, was wir gut können, aus dem Spiel am besten rausholen und schneiden uns so die Sachen auf den Punkt zu. Und ich sage mal, alleine schon durch dieses Auseinandersetzen damit, hat man schon einen Fortschritt. Man versteht Mechanismen anders und das ist ein Prozess, den ich mit Lebenseinstellung meine, immer wieder neu sehen und machen. Es kann auch mal passieren, dass man 3 Monate in die falsche Richtung denkt und dann schmeißt man halt alles weg. So wie Eltern die Sorge haben, dass ihre Kinder schlecht in der Schule sind. Die Kinder sind es nicht, weil automatisch dafür gesorgt wird, dass sie die Hausaufgaben machen usw. und wenn sich die Eltern nicht interessieren für ihre Kids, die machen sich keine Sorge und die Kinder sind dann dementsprechend schlecht in der Schule oder erbringen nicht die Leistung, die erwartet wird. Dadurch dass man sich damit beschäftigt, trainiert man automatisch so ein bisschen. Bei mir ist das zumindest so. Bei deinen anderen Interviewpartnern ist das vielleicht anders, sie handeln vielleicht nur zielorientiert und sagen: „Ich will hier dieses Game toll machen können!“ und dann wird das geübt, bis eine Struktur für sie erkennbar und greifbar ist und das ist ja auch in Ordnung. Man kann ja sagen: „Ich möchte so gut sein, wie die Gruppe, oder wie der Schauspieler! Der kann das und das gut, dann übe ich das halt auch!“ Aber das ist für mich und meiner Definition davon anders. Und darum gibt es ja auch einen „Otto Rehhagel“ und einen „Magath“, die sind auch unterschiedlich, in dem was sie machen, aber beide sind sie erfolgreich. Es gibt kein richtig oder falsch, für mich funktioniert das so am besten.

Autor:

Wie steht es mit den Chancen in der Zukunft des Improtheaters? Also wie wird es weitergehen?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Eine sehr gute Frage, sehr schwierig zu beantworten. Also ich glaube, ich bin jetzt ein bisschen feige, ein gewisser Teil wird weitergehen wie immer. Leute werden auftreten, werden witzig sein wollen, ein paar davon werden es auch sein. Es wird ganz viel kopiert und aus dem Internet und Co wird aus anderen Ländern kopiert werden. Z.B. wenn man sieht, dass in Japan etwas toll funktioniert, dann macht man das hier auch und verkauft es als was Eigenes. Das denke ich schon. Ich merke, dass die Leute mit den Materialien mit den Jahren experimentierfreudiger werden. So gab es schon mal Festivals, wo Leute mit Video und Theater improvisiert haben. Sie haben Sachen gefilmt und dazu gespielt. Es haben zwei Gruppen miteinander Impro gemacht, die 300km auseinander lagen. Jede Gruppe hatte ein eigenes Publikum und über einen Beamer wurde jeweils das andere Publikum der anderen Gruppe in den Saal geholt. Also so etwas hat doch mal Experimentiercharakter. Solche Formate oder Shows entstehen ja auch als Alleinstellungsmerkmal, weil jeder Mensch individuell sein möchte und das ist der Grund, warum das überhaupt entsteht. Ich glaube, dass das im Grunde so weitergeht. Ich glaube nicht, dass man sich in 200 Jahren daran erinnert. Aber ich glaube, es geht weiter. Die, die wirklich Bewegung bringen oder was Neues machen, werden ganz kleine Gruppen sein, d.h. mit kleinerer Personenzahl. Leute, die nur zwei bis drei sind, einfach weil acht Leute viel mehr trainieren müssen, damit jeder jeden kennt, jeden versteht, jeder dieselbe Idee hat. Es ist dann erst „Cirque du soleil“, wenn ein Regisseur das leitet. Aber wirklich eine Veränderung in irgendeine Richtung wird eine Gruppe sein, die zu zweit Sachen einfach mischt wahrscheinlich, Zauberei mit Impro. (Muss lachen) Oder ja, Filme mit Theater oder keine Ahnung mit Musik, wenn sie es zu zweit machen und da mutiger sein können. Und auf der anderen Seite wird es auch ein sehr starkes Alleinstellungsmerkmal sein, aber das wird jetzt nicht die grobe Richtung sein, dass nur noch Zweiergruppen auf die Bühne kommen werden. In gewisser Weise hoffe ich auch, dass das so bleibt, also der Kern so bleibt, weil... das sich so ein bisschen widerspricht, aber ich hoffe, dass es immer so bleibt, dass Geschichten erzählt werden. Sollten Menschen sich ändern in Zukunft und Geschichten sie nicht mehr interessieren, oder sie nicht mehr berühren, sondern nur noch die Droge im Arm oder so, dann wird sich das auch ändern. Dann wird es sein, dass auf der Bühne jemand mit irgendwelchen Chemikalien improvisiert und das wird allen gespritzt, live. Dann ist das halt Impro und alle sind auf demselben Trip. Aber an sich halte ich den Kern für sehr stabil, also so mutig man ist mit dem über Grenzen gehen, so feige ist es auch, wenn man sich nicht festlegt. Dann muss man schon sehr ehrlich sein und nein sagen. Dadurch, dass ich immer an die Grenzen gehe und Neues mache, mache ich ja auch wieder dasselbe.

Autor:

Du bist also in der Schublade Grenzgänger?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Genau. Schublade Grenzgänger. Du musst dann aber auch versuchen, gegen deine Schublade entgegen zu wirken. Du bist in der Schublade immer dabei, dich gegen die Schublade zu wehren. So ungefähr. Für mich ist das die Eigenmotivation und meine Alternativfreude. Ich habe für mich Comedy gefunden und ich glaube schon, dass es von mir aus Versuche geben wird, es politischer zu machen, also improvisiertes Kabarett, wenn du so willst, aber nicht in der Art eines Verlegers, welche Buchqualität hätte. Ein anderer Ast wäre Improtheater als Therapie, mit der man wieder Mut bekommt, Dinge zu machen, oder in der Schule, da gibt es schon viele Äste, die es zu verfolgen lohnt. Der Kern wird dann einfach das, was an Spielland die Masse möchte. Das Motto ist: "Ich will auch mal lustig sein!" und da wird dann auch leider nur wieder bedient. Über die Grenzgänger mache ich mir keine Sorgen.

Autor:

Bei Musik ist es ja meistens so, eine Band wird bekannt und dann wird sie schlecht. Wünschst Du dir, dass Improtheater noch bekannter wird, bzw. noch mehr Zugang findet? Oder gibt es da negative Aspekte dran, willst Du, dass es immer sozusagen ein Geheimtipp bleibt?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja das, du sprichst von dem typischen „Coldplay-Effekt“!

In Deutschland ist ja die Formate wie „Frei Schnauze“ oder „Schillerstraße“, die ins Fernsehen gebracht wurden und damit den Bekanntheitsgrad von Improtheatern gesteigert haben. Aber leider wurden diese Formate von keinen Improvisationsschauspielern gemacht, in Deutschland heißt es dann: „Nee, das muss jetzt die Schöneberger sein!“ die sich da auf den Hintern setzt und eine miserable Improschauspielerin ist. Also wirklich, die ist zwar schlagfertig, aber mehr auch nicht. Die Produzenten Hugo Egon Balder und wie sie alle heißen sind davon überzeugt, dass man bekannte Gesichter haben muss, damit man das machen kann. Es gibt Improschauspieler, die um Längen besser wären. Die müsste man reinsetzen ins Fernsehen und das würde auch funktionieren! Aber da ist keiner mutig genug, die haben zu wenig Geld und sind zu feige Sachen auszuprobieren. Und das ist schlecht! Ich wünsche mir, dass es in Zukunft vielleicht einen Kanal oder Sparte gibt, in dem immer zu einer gewissen Zeit solche Formate gezeigt werden.

Autor:

Dass man es versucht, und dann schaut, wie es läuft.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Genau. Also ich denke schon, dass das funktionieren kann und ich wünsche es mir. Ich würde es toll finden, wenn Impro mehr Bekanntheitsgrad hätte. Auf jeden Fall! Es hat

für mich ja auch nichts Elitäres, ich hätte nichts gegen „massenkompatibel werden“, da passt man sich halt an. Es heißt ja für mich nur, dass es das Publikum zu berühren gilt. Also das wäre super.

Autor:

Aus der Masse mit seiner eigenen Qualität herausstechen.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Also das schon gerne mehr. Ich halte es wirklich für unterhaltsam und hoffe, dass mehr Menschen das machen, also auch andere. Je mehr andere Menschen damit anfangen, desto mehr sehe ich, desto mehr Impulse bekomme ich selber. Ich kann mehr über das reflektieren, was ich selber mache und kann sagen: „Mensch cool, da hat jemand neue Grenzen gesetzt, geil, ich muss hin da!“ ab in den Rucksack und auf in die Reise.

Autor:

Du meinst ja schon, dass „Frei Schnauze“ Impro ein wenig bekannter gemacht hat, wie hast Du es erlebt, hat die Sendung dem Impro auch gut getan?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Jein. Wenn ich erzähle, dass ich Impro mache, dann sagen die Leute: „Ah, das ist so was wie Schillerstraße?“. Und dann erwidere ich: „Ja, nur besser.“ Das Gute ist, dass die Leute z.B. wissen: „Ja, das ist was zum Lachen und ist toll!“ Für die Leute ist es toll und ich habe dadurch Anknüpfungspunkte, aber es ist doof, wenn man mal selbst ins Fernsehen gehen will. Ich kann denen kein Format vorschlagen und sagen, dass das andere schlecht war: „Das ist schlecht, was ihr gemacht habt, es war erfolgreich für euch, aber halt total schlecht! Es geht noch viel viel besser und ich kann euch sagen wie, warum oder weshalb.“ Dann sagen sie: „Ne!“

Autor:

Rede doch mal kurz über das Behaupten beim Improvisieren.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Mit ‚Behaupten‘ ist vor allem für mich ‚Definieren‘ gemeint. Also ich behaupte/definiere jetzt, dass ich diese Figur bin, an diesem Ort und definiere meine Handlung durch das, was ich nicht ausspreche, sondern was ich mache und nicht mache. Es kann ja auch eine unterlassene Handlung sein, z.B. ich habe nicht geholfen, als der andere bedroht wurde. Dieses Definieren ist deshalb wichtig, weil nur dann etwas passiert. Es passiert etwas mit den Figuren auf der Bühne und eine Geschichte voran gebracht. Auf das, was ich behaupte, oder definiert habe, kann jemand reagieren. Eine Reaktion mit wiederum einer eigenen Definition. Es passiert auch wieder etwas beim Zuschauer, denn dadurch, dass ich etwas behaupte, kann er antizipieren oder partizipieren, wenn er das erfahren hat. Er kann sagen, dass es ihm gut gefällt, nicht gefällt, ihn das traurig

oder glücklich macht, was auch immer. Dem kann er sich nicht entziehen, genauso wie man nicht „nicht kommunizieren“ kann, kann man nicht nicht reagieren auf Behauptungen und deswegen sind sie wichtig. Wenn ich nichts mache, kann man nicht „nicht-reagieren“. Klar man kann sich langweilen, aber ist so eine Frage, ob man das erzeugen möchte. Essay-Impro kenne ich nicht, aber vielleicht wäre das mal 'ne Grenze, die man mal ziehen könnte. Dieser Komiker, der in dem Film „Der Mondmann“ von Jim Carrey gespielt wurde, der hat so was gemacht. Aber auf diesem Weg sind viele gestorben. Wenn man nicht behauptet, gibt es keine Szene, keine Geschichte, kein Publikums-magnet. Darum ist das wichtig.

Autor:

Hast Du schon einmal einen Improfilm gesehen? Wie siehst Du die Zukunft des Impros im Medium Film?

Youssef Rebahi-Gilbert:

„Lost in Translation“ habe ich gesehen. Der Film wurde improvisiert und nur die Rahmenhandlung stand im Groben. Dann habe ich einen Film aus Frankreich gesehen, da haben die 24 Stunden lang nur improvisiert und quasi die Kamera draufgehalten, grob nur die Küche, die Straße und so etwas. Beide Filme fand ich toll. Bei „Lost in Translation“ habe ich als Zuschauer auch Parallelen und Verbindungen finden können. Ich bin ja ein Franko-Marokkaner in Deutschland und verstehe das, fremde Kulturen zu sehen usw.. Und habe damit natürlich teilnehmen können. Obwohl ich es voll doof finde, dass Bill Murray sich an so eine Frau ranmacht. Wie es entsteht, kann man nachvollziehen, aber trotzdem finde ich es nicht gut. Trotzdem hatte ich am Ende einen Kloß im Hals. Bei ‚Lost in Translation‘ wusste ich vorher nicht, dass der improvisiert war.

Autor:

Aber es ist ja noch spannender dadurch. Bleiben wir bei „Lost in Translation“. Was war für Dich am Stärksten bei dem Film. Hast Du irgendwo gespürt, dass es improvisiert war?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ich finde so ganz kleine Szenen ganz toll. Ich erinnere mich an eine, da waren Scarlett Johansson und Bill Murray auf einem Bett, es ist auch gar nichts Sexuelles, das liegt auch nicht im Raum. Er schläft ein und legt vorher seine Hand auf ihren Fuß und hält ihn einfach nur so fest. Und das fand ich unglaublich stark. „Ich hab dich lieb“ ist schon zu viel, wir sind einfach beide da und wir sind nicht allein. Das fand ich eine sehr schöne Szene und ich bilde mir ein, dass die nur aus der Impro kommen kann. Könnte man so nicht schreiben, oder auf die Idee kommen, denke ich. Also selbst der Drehbuchautor hätte das mit sich selbst improvisiert, oder was auch immer. Und diese

Karaoke-Szene ist auch toll, wo sie singt, die kriegt natürlich ungemein viel von der Musik. Am Schluss ist sehr schön, wie die Geschichte aufgelöst wird. Wie er im Taxi sitzt und es ist für alle unbefriedigend. Er läuft ihr nach und sie nehmen sich noch mal in den Arm und er flüstert ihr noch was ins Ohr. Also das ist ja alles konstruiert von der Geschichte. Aber man bekommt das Gefühl, dass das Zwischenmenschliche sehr improvisiert ist. Ich weiß aber, dass das, was er ihr ins Ohr flüstert, improvisiert war. Was er gesagt hat, ist mittlerweile auch bekannt.

Autor:

Aber das will man doch nicht wissen. Du weißt es aber schon?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja, ich weiß es und das macht trotzdem die Geschichte nicht kaputt! Aber es ist einfach ein schönes Geschenk. Dass sich dann beide trennen, für beide ist es gut, für beide war es eine Phase, die wichtig war und jeder versteht das, jeder kennt das und kann das nachvollziehen und deswegen heult man dann ja auch. Man war eben alleine.

Autor:

Siehst Du das denn genauso, dass Impro das wahre Leben beschreiben kann, die Geschichte? Ist es für Dich so, dass Du sagst, so und nicht anders, egal was das Drehbuch gesagt hat? Aus der Natürlichkeit entsteht für Dich die Emotion?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Der Unterschied ist ja, wenn ein Drehbuchautor das schreibt, dann hat er ja so ein Bild. So ein riesengroßes Talent fürs Handwerk usw. und weiß, was funktioniert und ist eher ein klavierspielender, orgelspielender Emotionstyp. Er spielt die Orgel der Emotion in dem Zuschauer. Das macht er und das ist schön und gut. Es kann nichts authentischer sein, als das, was aus dem innersten des Schauspielers selbst kommt. Und das ist das, was einem Impro schenkt, für ein Stück, für einen Film, für eine Minute, für eine Sekunde und für den Moment. Der Drehbuchautor weiß nicht genau, was in der Figur in diesem Zwist, den Bill Murray in diesem Film hat, vor geht, den sieht man da und das ist das Natürlichste. Das kommt am Natürlichsten rüber, weil es für ihn in diesem Moment das Natürlichste ist, zu machen. Alles andere was er vielleicht gemacht hat, wäre vielleicht zu 90% super authentisch, aber 10% fehlen. Er hätte niemals den Finger so gehalten. 100% Authentizität bekommt man nur durch die Improvisation. Das ist es, was einem kein Regisseur auf der Bühne, kein Drehbuchautor in den Mund oder sonst irgendwo legen kann und das macht es so toll.

Autor:

Wie trennst Du das? Es ist ja in dem Film die Intension und Persönlichkeit von Bill Murray, d.h. er spielt ja dann eigentlich in dem Moment sich selbst, oder?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ein Teil von ihm ja, genau.

Autor:

Aber Regisseure wollen doch selten, dass der Schauspieler sich selbst spielt, sondern eine Rolle. Meinst du dass Bill Murray seine Rolle komplett beeinflusst hat?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ich glaube, dass es eine Kombination davon ist. Jeder Mensch hat ganz viele Facetten. Jeder Mensch kennt sich und weiß auch mal, er ist ein „Arsch“ oder manchmal auch arrogant. Auch der netteste Mensch hat das. Und mit diesen Facetten widerspricht sich das nicht, dass man nur einen Teil dessen gerade für die Spielfigur nutzt. Und Bill Murray wird als Bill Murray der Schauspieler gerade wirklich Emotionen für sie gehabt haben. Welche auch immer. Er kennt aber auch die Figur und kann sehen wie die Figur ist, vielleicht gerade wirklich traurig, oder sie freut sich wirklich, nach Hause zu kommen, zu seinen Kindern, zu seiner Frau. Natürlich hat ihn das genervt, welche Farbe die Tapete haben soll, oder die Couch und so weiter, aber er freut sich ungemein, dass er zurück kommt. Dieser innere Zwist, den glaube ich, fühlt er wirklich und aus diesem heraus macht er diese Mischung, die Komposition aus Bill Murray und Figur. Das führt genau zu dieser Handlung. Bill Murray in Wirklichkeit, das unterstelle ich mal, hätte nie eine fremde Frau bedrückt, oder irgendetwas ins Ohr geflüstert, weil er weiß, dass er so was nicht machen würde und sich vielleicht denkt: „Ich habe meine Frau zu Hause, ich weiß, wo ich meine Hände zu lassen habe.“ Und das Universum Schauspieler, diese Facetten, das Stück, die sorgen dafür, dass man das, was man sieht, glaubt und es die neue Realität wird, in der es authentisch ist. Das glaubt jeder. Ich als Zuschauer auf jeden Fall. Ich weiß ja das, was ich gerade geschildert habe, ja auch, wenn ich solche Filme schaue, da ist man dann halt einfach mal weg für den Moment.

Autor:

Ist es auch spannend, wenn Du z.B. als Schauspieler auf der Bühne einen aidskranken Feuerwehrmann bei seinem letzten Job spielen sollst. Du musst das ja alles in Dir aufbauen, obwohl Du das ja nicht bist. Und trotzdem kriegst Du es hin, dass es authentisch wirkt. Wie kann das sein, wenn Du damit eigentlich gar nicht zu tun hast?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ich versetze mich in die Lage dessen und fühle es quasi nach. Also wenn ich jetzt den aidskranken Feuerwehrmann spiele, dann wäre ich der Youssef, der da spielt, dass er

kein Mitleid möchte. Ich wäre jemand, der sagen würde, der das sagen würde. Ich weiß, dass ich sterben werde, das passiert, also mach ich das Beste draus. Das ist meine allgemeine Lebenseinstellung. Das würde ich so machen. Und das wäre authentisch. Was das Publikum nicht erfährt, ist, dass wenn es jemand anders gespielt hätte, dann wäre es aus seiner Authentizität vielleicht: „Okay ich lass jetzt meinen Job, ich bin jetzt nicht mehr Feuerwehrmann, ich besuche jetzt noch andere Länder, die ich sehen wollte, und erlebe die Kultur, die mir wichtig ist.“ oder „Ich verbringe Zeit mit meiner Familie“. Und das ist alles authentisch für alle. Da sagen die Zuschauer: „Das stimmt und in diesem Fall glaube ich das. Und das ist der Unterschied zur Impro, beides ist richtig und beides kann zu einer emotionalen Story führen, darum ist es für mich so wichtig, in sich zu gehen und da ehrlich zu sein. Und natürlich habe ich kein Aids und liege nicht im Sterben und ich bin kein Feuerwehrmann und kann das auch nicht nachvollziehen. Ich kann nur dafür sorgen, ehrlich zu sein und dem Publikum anzubieten: „Ich glaube, ich würde das so machen. Und das mache ich auch.“

Autor:

Was hat Dir in einer normalen Theaterinszenierung gefehlt, wie war die Arbeit dort? Grundsätzlich, Du hast „normales Schauspiel“ nicht nur in der Schule gemacht, sondern hast auch inszenierte Stücke gespielt?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja, die Stücke aber, die wir gespielt haben, sind meist aus der Improvisation entstanden und das haben wir wiederholt. Also wir haben ganz viele Szenen gespielt, Figuren treffen aufeinander, improvisieren und gucken ob das läuft. Wenn die Geschichte schon aus natürlichen Umständen entstanden ist, dann ist sie fertig.

Autor:

Ist ja auch eine interessante Sache. Kannst Du noch mal über die Zeit reden?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Bei den Theaterstücken? Okay, da ist es so, ein Beispiel, wenn ich das noch gut in Erinnerung habe. Wir hatten ein Thema und das hieß „Flucht“ ganz allgemein. Da haben wir assoziiert, jeder flieht vor irgendetwas, vor: „Mama, ich hab ne 6 in der Arbeit“, wie drück ich mich herum bis zur Flucht in den Alkohol. Und dazu haben wir jeder sich eine Figur ausgesucht, die wir spielen wollten. Ich wollte jemanden spielen, der nicht intellektuell ist, so ein Sporty-Typ, der sich über Sport und Fitness definiert. Die anderen haben das auch so gemacht und dann sind die Figuren aufeinander getroffen und haben improvisiert. Was machen die, was macht er, wenn er den Arm hebt oder blöd ist usw.. Und die Szenen, die uns gefallen haben, haben wir uns gemerkt, also aufgeschrieben und danach ein Stück drum herum konstruiert und uns im Groben gemerkt, was wichtig war, z.B. es ist für das Stück wichtig, dass in dieser

Szene die Figuren so auseinander gehen, sie mögen sich, sie mögen sich nicht, sie sagen das und das, sie streiten sich über eine Lappalie oder so etwas.

Autor:

Das Ende ist klar?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Genau, jede Szene und das Ende. Im Stück wurde aber immer noch improvisiert. Es war zwar klar, dass ich dies und das machen muss und den oder den treffe, sie kommt mit einem Brief hoch und das ist die nicht bezahlte Rechnung und jetzt kracht es. Aber alles was gesagt wurde, war improvisiert, jedes mal aufs Neue. Dass wir uns beleidigen, dass wir handgreiflich werden, oder nicht, oder was auch immer, das war jedes Mal anders. Es war nur wichtig, wir streiten uns und danach löse ich das Problem, indem ich dies und das mache. Indem ich z.B. sage: „Okay, ich spreche noch mal mit Papa, vielleicht hat der Geld.“ So, das war die Lösung des Konflikts, damit es dann weiterging. Und das wurde dann auch 20 Mal geprobt, jedes Mal war es anders, mal besser, mal nicht. Und dann haben wir so einen Rhythmus gefunden. Es ist gut, wenn sich z.B. der Streit schnell zuspitzt und das noch eine Weile stehen bleibt. Und das haben wir dann versucht, zu reproduzieren. Das war die Impro-Arbeit, bei dem Stück.

Autor:

Cool. Und das hört sich nach einem guten Konzept an. War das nicht erfolgreich oder warum hast Du daran kein Interesse mehr, wieso machst Du es nicht mehr?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Also ich würde es jederzeit wieder machen. Es ist so, dass diese Gruppe um Julia Baum herum, die das macht, immer dann trainiert, wenn die Brise trainiert. Also die treffen sich halt einmal in der Woche und da habe ich leider nicht die Zeit. Also das ist es eben. Aber ich würde das jederzeit wieder machen, außer Frage.

Autor:

Läuft es gut?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Also es ist mehr so ein Laientheater. Und das wird dann ein paar Mal aufgeführt. Jedes Mal wenn es aufgeführt wurde, waren die Reaktionen aber toll.

Autor:

Wo läuft das?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Das ist ja kein „Thalia-Ding“, da werden halt Freunde eingeladen und das ist dann in einer Schulaula oder in „Der Motte“ oder so etwas. So ganz kleine Theater, wohin mal Freunde kommen, aber es waren jedes Mal alle berührt davon und auch ergriffen zum Teil.

Autor:

Ist doch traurig, dass das so wenig Öffentlichkeit bekommt! Da muss man doch was machen!

Youssef Rebahi-Gilbert:

Genau! Das macht auch super viel Laune, wenn man so einen Tag lang gearbeitet hat, man hat vielleicht drei Stunden gespielt, dann ist man auch super fertig danach. Also es ist schon schön.

Autor:

Glaube ich. Das ist so spannend, dass man bei einer Arbeit manchmal nicht weiß, wo man endet.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Und das ist auch gar nicht schlimm.

Autor:

Das ist doch auch eine Freiheit, oder? Du kannst immer sagen, ist ja Impro, sonst hätten wir es so gemacht, kannst dem also immer die Schuld geben und als Ausrede und man macht sich dadurch keinen Druck oder? Aber die Schwierigkeit ist doch dann meistens in der Organisation, weil man selbst da ja improvisieren muss, bei den Dingen rund herum. Jeder muss da ja mitziehen, aber durch so was lernt man. Wenn man richtig planen müsste, wäre man damit ewig beschäftigt. Und beim Impro muss man mit Ach und Krach ganz schnell was zustande bringen.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja genau, und eben das alles, was dann kommt, als Geschenk wahrzunehmen, das ist richtig und das ist gut, so wie es ist, das ist Impro. Zu gucken, wohin das führt und zu sagen, das ist richtig, wenn es so ist. Genau das ist es.

Autor:

Wir müssten mal so ein Theaterstück aufzeichnen. Vielleicht kann man auf YouTube so einen Theaterkanal bauen.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja gerne. Marcella hat da auch schon viele Sachen aufgenommen und sie hat für sich

auch schon einen Weg gefunden, wie man das aufzeichnen muss, damit dieser Improgedanke überkommt. Also stur draufhalten geht nicht. Man muss halt schon wissen, welches Spiel kommt, wie kriegt man die Dramaturgie am besten in die Kamera.

Autor:

Wie sieht die Zukunft der Impro für Dich aus? Bleibst Du der Impro treu?

Youssef Rebahi-Gilbert:

Impro ist für mich eine Lebenseinstellung, das ist jetzt nicht so, dass ich sage: „Oh ja schmeiße ich weg, hier was Neues!“. Das auf jeden Fall nicht. Ich hätte schon mal Lust „Stand Up“ zu machen oder so etwas. Und da muss man erst einmal was finden, über das man schreiben möchte, damit auch Menschen berührt, das ist schon was ganz anderes. Ich hätte schon den Traum davon, dass ich jeden Abend Impro mache, ganz alleine auf einer Bühne, Leute kommen und zahlen dafür viel Geld und ich kann davon leben.

Autor:

So Kabarett, das wäre ja so was? Da bist Du doch auch alleine auf der Bühne.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja, machen die ganz viel. Also Kabarett ist vor Allem politisch, die meisten Sachen Comedy mit Anspruch.

Autor:

Z.B. der Hagen Rether!

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja der ist super!

Autor:

Der ist lustig und cool, aber auch brutal ernst.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Genau. Und für ihn stimmt das auch alles, was er sagt. Also ich würde gerne Impro alleine machen, in Richtung Comedy, aber das ist ungeheuer schwer und ich habe noch nichts gefunden oder die Zeit nicht gehabt, in dieser Richtung zu experimentieren. Mir geht es jetzt erstmal darum, in den Trainercast zu kommen, also Leute zu trainieren als Improcoach und dann vielleicht zwei Gruppen anzuleiten. Das wäre schon toll, dann wäre ich noch mehr in dem Impropoelement und kann damit ein wenig Geld verdienen. Ich würde auch gerne mal Impro im Film versuchen, das als neue Spielwiese zu betrachten, das man sagt: „Man filmt jetzt einfach ganz ganz viel!“

Z.B. im Kaufhaus, und schauen was passiert. Da ist die Frage, ob man Schauspieler braucht, oder ob das auch mit normalen Menschen geht oder nicht.

Autor:

Ich habe eine lustige Geschichte gehört von einem Schauspieler und der hat erzählt, dass er seit zwei Jahren bei so einem Improfilm mitmacht. Da haben zwei Regisseure die Idee gehabt unter dem Motto „Ich spiel so einen Typen, der im Hausflur von einer WG wohnt, weil er keine Obdach hat“. Und er beobachtet, wie die WG-Leute leben und sich treffen, Probleme haben und so weiter. Das ist die Grundsituation, was passiert denn so. Nach zwei Jahren war dann Schluss. Und ich weiß nicht, was daraus geworden ist, aber es war auf jeden Fall ein lustiges Experiment. So entsteht dann aus Liebe, so was kannst du ja nicht planen und sagen: „So jetzt drehen wir hier mal 2 Jahre, ich habe hier Budget 1000000,00 Euro!“...das ging dann eher so: „Ja komm mal vorbei und wir drehen dann wieder was!“ Das ist eine Richtung, oder man macht es professionell geplant, was meistens zu mehr Erfolg führt, weil Du nämlich automatisch Punkte setzt. Das Schlimmste ist, wenn irgend so eine Geschichte ausläuft und in langweilige driftet oder in nichts sagendes Geschwafel. Beim Film ist es wichtig, dass du mit jedem Bild was erzählst, das ist wichtig, sonst verliert man die Zuschauer. Sie haben ja einen Grund, warum sie deinen Film gucken. Im Theater verzeiht man, wenn mal Flaute ist.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja, vor Allem wenn du weißt, ok, da sind jetzt 15 Leute, die aufstehen müssen, bis ich raus bin. Ist doof, fällt auf. Beim Film kann man einfach weiterschalten.

Autor:

Beim Film darf das nicht sein. Da ist das Gute aber, dass du am Ende den Schnitt hast, da kannst du das Drehbuch noch mal neu entwickeln und erzählst die Geschichte noch mal neu. Und das ist das Gute am Film, dass du das Ende immer noch in der Hand hast. Auch wenn du jetzt auch 80 Stunden Geschwafel hast. Der Trier hatte bei seinem Film „Idioten“ 2 Stunden Material für 2 Minuten im Film gedreht. 1:73 Drehverhältnis. Er musste soviel sichten. Aber wenn du dich darauf einlässt.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Ja, man muss den Mut haben, glaube ich, zu sagen, das ist gut so, schauen wir mal was das macht. Man malt ja z.B. auch kein Storyboard oder so was.

Autor:

Schön ist die Freiheit, aber es ist schon gut, wenn man einen Leitfaden hat. Leitfäden sind immer gut, auch für das Buch am Ende. Z.B. wenn man für jede Szene eine kleine Rahmenhandlung schreibt. Da wissen alle am Set, wo man hin will und sind dadurch

freier, auch wenn sie 100% geben müssen.

Bei der Dogma-Bewegung aus der mehrere Improvisationsfilme von Trier und Co. heraus kamen, war es ja so, dass eine Befreiung geschah durch die Regeln, die sie in ihrem Dogma Manifest aufgestellt haben.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Dieses Befreien durch die Regeln ist wichtig. Es sind ja auch nur Regeln, wenn du sie als Regeln empfindest. Wir machen auch manchmal so Strukturspiele, manche mögen das nicht so. Z.B. machen wir so ein Krimiformat, dann kommt der Täter und usw. und am Ende gibt es eine Auflösung, wer es war, wissen wir manchmal selber nicht. Aber für manche ist es zu viel Struktur, weil sie sagen: „Oh ne ich bin aber lieber viel freier in dem, was ich spiele und wie ich spiele.“ Und irgendwann hat man so einen „Yoda-Effekt“, man merkt, es gibt eigentlich gar keine Regeln, sie sind jetzt nur da und es sind alles nur Pfosten, auf die ich mich raufstellen kann, wenn ich durchs Wasser will, scheiß egal, ob ich jetzt schwimme oder nicht. Also diese Regeln hemmen einen nicht wirklich. Und ich glaube, auch wenn man jetzt so ein „Dogma“ nimmt und sagt: „Ich nehme jetzt mal so einen Rollstuhl und die Kamera und schubs mich mal runter.“ Es ist ja auch so, wenn du einen Film nach „Dogma“-Regeln machst und du da z.B. doch ein Stativ benutzt hast, dann sagt ja auch keiner: „Ok der Film ist aber schlecht, du hast ja ein Stativ benutzt!“ Sagt keiner.

Autor:

Ja bei „DOGMA 95“ haben sie wirklich ständig ihre Regeln gebrochen.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Genau darum geht es, eben an diesen Punkt zu kommen, an dem man merkt, dass all die Regeln, die man aufgestellt hat, eigentlich gar nicht vorhanden sind, eigentlich nicht existieren. Aber man muss leider erst diese Einengung empfinden, damit man diese Freiheit empfinden kann. Das ist es. Man fühlt sich nie so frei auf der Welt, wenn man nicht einmal im Gefängnis war, oder wenn man mal kein Geld hatte, geht man damit anders um.

Autor:

Viele sehen dann erst, also es gibt beim Film z.B. so normale Sachen, die sich eingebürgert haben oder festgelegt sind, du musst mit dem Kran hochfahren, wenn das Auto die Straße hochfährt. Das ist so eine Regel, die da ist, und dass man sich diesen Zwängen immer hingibt, gehört eigentlich zu den Regeln, die negativ sind. Die einengend sind, weil es halt so gegeben ist. Und das wenn man sich eine Regel setzt, die die ganzen Regeln aufheben, und dann zwar andere Regeln hat, die einen aber von den ganzen negativen Regeln befreit, die einen zum Grundfundament wieder zurück führt.

Youssef Rebahi-Gilbert:

Das ist dieser Inzest, von dem ich sprach, das man immer das macht, was andere auch machen, oder was man gesehen hat. Und eigentlich muss man jedes Mal, in jeder Minute alles neu aufbrechen und sich fragen: „Warum mache ich das?“. Man muss immer alles hinterfragen, auch sich selbst. Das ist in der Praxis natürlich nur zu einem gewissen Punkt möglich. Im Film ist das für jeden Film eine neue Entscheidung. Du kannst sagen: „In diesem Film mache ich das so und in dem anderen so.“

Der Kerngedanke von Impro ist: jedes Mal wieder neu, jedes Mal wirklich improvisieren und jedes Mal Alles neu in Frage stellen. Improvisation heißt immer wieder neu!

2) Interview mit Roland Trescher

Es folgt ein Interview mit Roland Trescher aus der Improtheatergruppe „isar148“, welches ich am 05.04.2012 mit ihm geführt habe.

Autor:

Denkst Du, dass das Werkzeug Improvisation, Theater und Film authentischer machen kann?

Roland Trescher:

Ich denke ja. Improvisation an sich ist nicht neu, zumindest im Theater. Improvisation ist ein bewährtes Handwerkszeug, seit es Theater gibt, zumindest im Probenprozess. Hier muss man unterscheiden, ob du deine Frage auf den Entstehungsprozess oder das Endprodukt beziehst? Das ist ein großer Unterschied. Im Theater unterscheide ich zwei Arbeitsphasen: die Probenphase und die Vorstellungen vor Publikum. In der Probenphase zu improvisieren, ist seit Jahrhunderten üblich. Improvisation auf der Bühne als Endprodukt ist relativ jung. Im Film gibt es auch ein Endprodukt, der fertige Film, wo keine Improvisation mehr möglich ist – zumindest zur Zeit. Aber auch im Entstehungsprozess eines Films gibt es die Möglichkeit, mit Improvisation zu arbeiten. Deshalb würde ich deine Frage mit ja beantworten, weil ich glaube, dass reale 1zu1 improvisierte Momente, authentisch sind, die kleine unbewusste Momente und körperliche Reaktionen herstellen und somit Überraschung bieten, die weder Autor noch Regisseur vorausgeplant hatten.

Autor:

Ok, bleiben wir beim Theater, um das klar zu trennen. Wie hat sich Dein Schauspiel verändert durch Improvisation? Was waren die Auswirkungen der Improarbeit in Deiner klassischen Schauspielarbeit? Welche Entwicklung hast Du gemacht?

Roland Trescher:

Prinzipiell, hängt es immer davon ab, mit welchem Regisseur man arbeitet. Es gibt Regisseure, die haben eine deutliche Vorstellung davon, was sie in der Inszenierung sehen möchten. Sie nutzen die Schauspieler als Mittel zum Zweck, um ihre Vorstellung umzusetzen; der Schauspieler ist das Instrument. Dann gibt es auch Regisseure, und mit solchen hatte ich bis jetzt immer das Glück zu arbeiten, die kreative Prozesse steuern, mit dem Ensemble Ideen generieren, ausprobieren und am Schluss das Ganze sammeln und sortieren. Dann wählen sie aus der Vielfalt und machen es dann fix. Aus eigener Erfahrung, wie auch von improerprobten Schauspielern, die im Engagement sind, weiß ich, wenn du mit solchen Regisseuren arbeitest, die offen sind, die von den Spielern etwas haben möchten, dann ist das toll und natürlich für einen

Improspieler ein dankbares Geschenk, weil man unentwegt neu produzieren kann. Ich denke, die Herausforderung für diese Art von Regisseur ist es, eher die Inszenierung dann fix zu machen. Hier tut sich ein Improschauspieler dann eher schwer, zu fixieren. Das nennen wir in der Improszene dann „Re-Improvisieren“, und das ist dann ein anderer Vorgang. Du kannst Szenen zwei bis drei Mal „re-improvisieren“ und dann musst du es fixieren, weil es damit zu einem anderen Arbeitsprozess wird.

Autor:

Also ich nehme mal als Beispiel den Improfilm „Halbe Treppe“. Da erzählte der Regisseur Andreas Dresen im Zusatzmaterial auf der DVD, dass z.B. das ganze Set in dieser einen Szene, wo zwei Schauspieler ein emotionales Zusammentreffen haben, weinen musste. Nicht nur die Schauspieler waren in diesem Moment ergriffen, die Emotion hat sich durch den Film übertragen können, denn ich musste ebenfalls weinen. Denkst Du, dass sich authentische Momente, die im Film zwischen Schauspielern entstehen, übertragbar sind durch Medien wie Film?

Roland Trescher:

Ja. Ich meine im „Nicht-Improfilm“ ist dies auch möglich. Dennoch bin ich überzeugt davon, dass improvisierte Filmmomente noch einmal eine andere Tiefe haben, weil sie auch ein anderes Tempo brauchen, eine anderes Zeitgefühl herstellen; sie sind nicht auf den Punkt inszeniert, sie haben ein Tempo, das unserem natürlichen Aktion-Reaktion-Tempo entspricht. Ich glaube, wenn ein Regisseur nach Drehbuch inszeniert, muss er ein vorgegebenes Timing einhalten und dies ist beim improvisierten Film/Theater anders. Das hat sehr viel mit Rhythmus und Timing zu tun.

Autor:

Was macht den Erfolg von Improvisationstheater aus, ich sehe die Säle sind immer voll, also es kommen die Zuschauer in Scharen, was finden sie an Improtheater so anziehend, was mögen sie und was ist so toll daran?

Roland Trescher:

Spannende Frage. Ich habe jetzt eben in der Garderobe mit einem Kollegen genau darüber diskutiert. Ich spiele jetzt seit 20 Jahren Improvisationstheater und für mich stellt sich wirklich die Frage: „Was war das, was wir eben in dieser Vorstellung gezeigt haben und wohin geht die Reise mit Improtheater?“. Das ist eine spannende Frage, weil ich nach all den Jahren feststelle, bestimmte Dinge funktionieren immer wieder. Improtheater reproduziert sich eigentlich mehr oder weniger seit einigen Jahren immer wieder selbst, da bin ich jetzt mal ganz kritisch. Improtheater ist in erster Linie Unterhaltung, die funktioniert. Es geht um eine Form, der öffentliche Prozess der Improvisation vor Publikum. Inhalte sind dabei sekundär. In solch einem Unterhaltungskontext geht es um überraschende Momente, um Timing, um

Spontanität, all diese klassischen Aspekte von Improvisation. Es geht nicht um Tiefgang in der Geschichte oder den Figuren. Prof. Dr. Christopher Balme leitet den Lehrstuhl für Theaterwissenschaft an der LMU in München. Er war maßgeblich an der Gründung unserer ersten Improtheatergruppe in München vor 20 Jahren beteiligt und verfolgt das Phänomen Improtheater aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive. Auf einem theaterwissenschaftlichen Kongress äußerte er sich sinngemäß, Improtheater sei eine Mischung aus Entertainment und Laientheaterbewegung geblieben. Da kann ich ihm nur zustimmen. 95% der ca. 400 – 500 Improgruppen in Deutschland sind Amateure, die Improtheater aus unterschiedlichen Motiven spielen. Die Anzahl der Ensembles, die Improtheater professionell betreiben, ist überschaubar. Und diese Tatsache prägt diese Theaterform erst einmal.

Wenn ich jetzt zurückblicke auf das, was ich zuvor beschrieben habe, d.h. wenn ich Schauspielerarbeit auf der Bühne oder im Film improvisiere, benötige ich andere Werkzeuge und Mittel als das, was du heute Abend in der Vorstellung gesehen hast. Das geht mit einer Theatersporttechnik nicht. Hier geht es nämlich um Schauspielerarbeit. Und hier trennen sich die Ziele vieler Improgruppen. Es geht hier um zwei unterschiedliche Baustellen, das eine ist Improcomedy und das andere ist Improtheater. Ich trenne das seit einigen Jahren ganz deutlich. Wir verdienen mit Entertainment unsere Brötchen; hier gelten andere Gesetzmäßigkeiten, hier hast du nicht die authentischen Momente, von denen du vorhin gesprochen hast. Hier geht es um Fun, das ist eher eindimensional, schnell, klug, Teamarbeit, all diese Aspekte. Einige Etagen tiefer wird es schauspielerisch erst interessant. Deswegen unterscheide ich klar, was die Säle füllt, das ist die Unterhaltung; und was die eigentliche Qualität, das Potential von Improtheater betrifft, das füllt keine Säle mehr.

Autor:

Das heißt, du machst auch solche tiefgründigen, für mich und mein Thema interessanteren Stücke?

Roland Trescher:

Ja, du hast ja heute einen Auszug aus „Pack dich, Picco“ gesehen, einem Format mit dem wir im Ensemble versuchten, die Figurenarbeit in der Improvisation weiter zu vertiefen. Und es war nicht einfach, im Kontext eines Unterhaltungsprogramms da einen Tiefgang hin zu bekommen. Ich würde sagen, das ist uns heute zu 40% maximal 50% maximal gelungen. Wenn man dieses Format aus der Theaterperspektive angeht, wirklich in die Figuren einsteigt, dann ist das Schauspielerarbeit und das fand heute Abend kaum statt.

Autor:

Lag das vielleicht auch an der Tatsache, dass Ihr Euch und die Arbeitsweisen nicht so gut wie in Euren eigenen Gruppe kennt, bzw. nicht miteinander trainiert? Oder ist das egal?

Roland Trescher:

Nein, das ist nicht egal. Das unterschiedliche Verständnis der Ensembles, was für sie Improtheater bedeutet, ist prägend für das Zusammenspiel. Aber die Gründe für heute Abend haben eher mit dem Rahmen zu tun. Das ist hier ein „Lustspielhaus“, hier geht es um Unterhaltung, dies ist eine Entertainment- und Kabarettbühne, hier erwartet niemand ernste, tief schürfende, berührende Geschichten, im Theater und Film schon.

Auto:

Was ist der Grund dafür, dass Improtheater meistens Comedy ist und Film meistens dramatisch ist. Die „Hidden Shakespeare“ z.B. haben ja auch einen Film gemacht und der ist hauptsächlich dramatisch geworden, obwohl sie auf der Bühne oft lustige Dinge machen.

Roland Trescher:

Ja, richtig. „Hidden Shakespeare“ die haben ja auch einen schauspielerischen Anspruch in ihrer sonstigen Arbeit und das kann man deutlich sehen, der Erfolg den Improtheater hat, beruht auf dem Entertainmentfaktor und kaum von seinem Potential auch tiefgründige Geschichten zu entwickeln

Autor:

Das heißt, das hat keine Chance deines Erachtens?

Roland Trescher:

Ich denke, diese Formen des Improtheaters bleiben eine Nische. Auch weil ja selbst die Film- und Schauspielkollegen das Phänomen Improtheater misstrauisch betrachten. Ich sehe da keine große Offenheit. Große Bühnen beginnen damit, mit Improvisation zu kokettieren. In der Produktion „Frei nach Lulu“ von Luc Bondy an den Münchner Kammerspielen prahlten in einem Publikumsgespräch Dramaturgie und Schauspieler damit, dass große Strecken der Produktion textlich frei improvisiert waren und lediglich grobe Strukturen und die Figuren vorgegeben waren. Ich dachte mir nur: „Nett, bezaubernd!“ Aber das war für die Bühne schon das höchste Maß an Annäherung an das Improtheater. Ich glaube, da gibt es eine Faszination der „richtigen Schauspieler“ für das Improtheater – schließlich spielen ja alle Schauspieler gerne – doch frei improvisieren können die meisten Schauspieler nicht. Man muss z.B. lernen, gute Comedy zu machen, da gibt es geniale Comedy Spieler; doch man muss auch lernen, gute Improtheaterarbeit zu machen.

Autor:

Was ist die Zukunft des Improtheaters? Es ist ja lustiger Weise so, dass Improtheater selten jemand kennt, aber trotzdem füllt es die Säle. Was ist das für ein Gegensatz? Wird das jetzt erfolgreicher? Wünschst Du Dir, dass es mehrere Leute kennen, z.B. durch Formate wie „Frei Schnauze“ die im Fernsehen laufen? Hoffst Du auf mehr Bekanntheit oder soll alles so bleiben wie es ist?

Roland Trescher:

Ich wünsche mir einfach mutigere Improgruppen. Das sag ich schon seit Jahren immer wieder. Es riskiert keiner mehr seinen Arsch, weil sie alle die Säle voll haben wollen. Das finde ich bedauerlich. Es werden Impro Games rauf und runtergespielt, es werden Meisterschaften vorgegaukelt und so lange Improgruppen nichts mehr wagen und immer wieder nur den Erfolg, die Zuschauer haben wollen, wird sich Improtheater nicht weiterentwickeln. Es bleibt ein Underdog der Kulturszene. Die Kabarett-Szene hat ein Problem mit Improtheater, weil Improgruppen diese Kabarettbühnen bespielen können, und nicht politisch und inhaltlich sind. Die Theaterszene hat ein Problem mit Improtheater, weil es nicht ernsthaft oder künstlerisch genug scheint. Ich sehe, dass Improtheater an Quantität zunimmt, aber es entwickelt aus meiner Perspektive wenig Qualität. Einige wenige Impulse kommen von außerhalb in Form von Gastspielen auswärtiger Gruppen aus Kanada, USA oder Südamerika.

Autor:

Was mir bei meinem eigenen Improfilm wichtig war, ist, dass die Schauspieler die Situation das erste Mal spüren, wenn ich aufzeichne, den ersten wahren Moment. Was hältst Du davon?

Roland Trescher:

Wenn du mit Schauspielern improvisierst, und es dir als Regisseur gelingt, die Schauspieler da hin zu führen, dann erleben sie diese emotionale Situation das erste Mal. Das ist für sie erfrischend und neu und dadurch hat es eine hohe Intensität. Sie reproduzieren keine bekannte Situation, sondern sind zum ersten Mal da drin und deswegen ist es einfach überraschend. Das Interessante ist meines Erachtens, dass du das fördern musst, damit das Spielen zum Teil auch unbewusst geschieht. Wo steige ich in die Situation ein, wo wieder aus.

Autor:

Was meinst Du, wie ein Regisseur sein muss, um das zu schaffen?

Roland Trescher:

Er sollte auch selber für sich Freiräume haben, dass er z.B. vorher kein festes Konzept im Kopf hat. Eine Vision, wo es hin gehen könnte, das geht glaube ich. Dann kann er

sehen, wie er die Spieler in die Situation führen kann. Je offener der Regisseur ist, desto besser. Er sollte den Überblick bewahren, die Gesamtgeschichte im Auge behalten und das Ganze sortieren, so dass es eine Story und ein Film wird. Der Regisseur sortiert das Ganze auf einer. Er muss Punkte produzieren und dafür sorgen, dass die Schauspieler frisch zwischen diesen umherwandern. Es geht darum, zu entdecken und nicht zu erfinden.

Autor:

Glaubst Du an den echten einzigen ersten Moment?

Roland Trescher:

Ja, an den Glaube ich. Es gibt ihn. Diese magischen Momente sind auch ein Grund, warum ich immer noch Impro spiele. Diese Momente haben viel zu tun mit Timing, Zufall oder Impulsen von außen. Ich hatte letzte Woche in der Probe eine Szene, wo plötzlich ein Handy klingelte, weil ein Schauspieler vergessen hatte, es auszuschalten. Dieser zufällige Klingelton war ein Song mit der perfekten Stimmung, einem passenden Thema zum perfekten Zeitpunkt. Und das sind so magische Momente. Die Reaktion des Spielers war dementsprechend schön, so etwas kannst du nie mehr wiederherstellen.

Autor:

Gerade Theater hat ja das Problem, dass die Schauspieler die Stücke immer wieder spielen müssen in einer Spielzeit, meinst Du, dass das Schauspiel am Ende immer mehr abnimmt, dass der Schauspieler nur noch abruft und nicht mehr fühlt?

Roland Trescher:

Das ist ja die hohe Kunst des Schauspielers, immer wieder so zu reproduzieren, dass es frisch wirkt. Doch ich habe schon Vorstellungen in größeren Häusern erlebt, wo Schauspieler in die Kantine gehen, um dort auf ihren nächsten Bühneneinsatz zu warten. Ich kenne aber auch Schauspieler, die 100% in der Figur bleiben, die ganze Zeit. Ich halte es für eine der größten Herausforderungen, wenn du ein Stück 20 bis 30 Mal spielst, es immer wieder frisch zu erleben. Das ist bei Improtheater ja auch eine ständige Herausforderung, der Gefahr oder Versuchung zu widerstehen, die Dinge zu spielen, die funktionieren, stattdessen immer wieder mutig zu bleiben.

Autor:

Warum muss man Impro trainieren? Warum sagt man nicht, dass ist doch Impro, da kann ich doch einfach spielen?

Roland Trescher:

Als Improschauspieler hast du drei Aufgaben gleichzeitig zu erfüllen, du bist

Schauspieler, du bist Autor und du bist Regisseur. Es geht darum, dass du voll in der Situation aufgehst, trotzdem noch einen Blick hast, für das Gesamte. Was macht die Story aus? Wo geht sie hin? Was braucht die Geschichte jetzt? Es gibt auf der Improbühne, wie im Film, Schnitte in den improvisierten Geschichten. Ein Anteil meiner Spielerpräsens steuert das. Das muss man lernen. Dinge wie „Schnitte“ sind Handwerk und hat auch sehr viel mit Mut zu tun. Die größte Hürde bei Improschauspielern ist es, zu erlernen mit Nichts zu beginnen, einfach behaupten, auf der Bühne präsent sein und spielen. Du hast einfach permanent das Gefühl: „Was ist, wenn da nichts mehr kommt?“ Dies sind verschiedene Ebenen, die da gleichzeitig laufen. Diese Komplexität entspannt und gelassen anzugehen, ist eine Herausforderung. Ich sage immer 30% sind Technik und 70% haben mit Haltung und Erfahrung zu tun.

Autor:

Ich habe beobachtet, wie Du in der Vorbereitung die Spieler eingewiesen hast, z.B. wann macht wer was wie, welche Schritte folgen auf die Nächsten usw. Warum benötigte es dieses Spiel, dass Du schon vorher alles so durchplanst, warum hast Du alles nicht einfach nur kommen lassen und geschaut was passiert?

Roland Trescher:

Weil dieses Format „Pack dich, Pico“ eine bestimmte Form hat. Wenn wir Improformate neu entwickeln, gibt es meistens eine Idee. Dies kann eine bestimmte Form sein oder aber Spieltechniken, die wir zu einem Showformat ausbauen. Isar148 spielt z.B. zur Zeit improvisierte Live-Sitcom. Hier geht es darum, das Genre „Sitcom“ mit allen dramaturgischen und inhaltlichen Kennzeichen improvisatorisch zu erfüllen. Wir improvisieren an einem Abend 2 Folgen von „Naschen Fegen Tönen“, die in einem Schwabinger Friseursalon spielt. Bei „Pack dich Pico“, das wir heute Abend vorgestellt haben, gab es eine ganz klare Grundidee, nämlich das „Prinzip des Ausstattens“. Spieler statuen ihre Figuren immer wieder gegenseitig aus. In der Entwicklungsphase dieser Formate geben wir der Improvisation einen Rahmen oder eine Form, die auch für den Zuschauer funktioniert. Da gibt es ein paar Grundvereinbarungen für die Spieler, damit sie erkennen, was ist der Anfang und was das Ende, sonst beginnt immer alles mit einem „Suchprozess“ und wir wollen ja schnell in die Interaktion der Figuren kommen. Es gibt ein paar Grundvereinbarungen, die dann sozusagen das Terrain abstecken und dann kann man innerhalb des Terrains spielen.

Autor:

Sonst würde es zu etwas ausufern, was dann vielleicht uninteressant ist?

Roland Trescher:

Sonst wird es beliebig, abstrakt, wolkig und nebulös. Es geht darum, eine Form zu geben.

Autor:

Wann habt Ihr Eure Gruppe eigentlich gegründet und mit welcher Intension?

Roland Trescher:

Das war vor 20 Jahren am Institut für Theaterwissenschaft an der LMU in München. Wir waren alle Studenten der Theaterwissenschaft. Es war ein Experiment auf der Studiobühne, angeleitet von einem Neuseeländischen Dozenten, der heute Institutsleiter dort ist, Prof. Dr. Christopher Balme. Er ist der Gründervater und daraus ist Münchens erstes Improensemble entstanden. Diese Gruppe habe ich die ersten 10 Jahre mit aufgebaut und künstlerisch geprägt. Vor 10 Jahren war ich an einem Punkt, wo wir 200 Auftritte im Jahr gespielt haben. Wir waren ständig unterwegs, es drehte sich alles um Geld verdienen und nicht mehr darum, mutig neue Geschichten auszuprobieren, es wurde zur Routine. Das hat mich dann schließlich nicht mehr interessiert und ich bin ausgestiegen. Meine Kollegin Birgit Linner ist zeitgleich gefolgt, aus anderen Gründen. Dann haben wir uns zusammengetan und hey, wir machen heute beide, was wir können. So gründete sich unser heutiges Ensemble isar148 Theater. Wir haben mit isar148 immer versucht, neue Ideen umzusetzen, Neues zu wagen. Viele neue Formate sind so entstanden. Wir waren die ersten die bei einer Show ohne Playlist auf die Bühne gehen, d.h. wir machen vorher nicht aus, was wir alles am Abend machen, sondern wir gehen raus und machen einfach.

Autor:

Also die Spiele stehen vorher nicht fest.

Roland Trescher:

Nein. Wir spielen auch keine Games, sondern eher freie offene Szenen. D.h. es ist eine freie Show, die sich mit dem Publikum durch bestimmte Themen und Szenen entwickelt. Das war ziemlich mutig und innovativ für uns damals und heute ist es für uns Routine geworden. Wir haben immer wieder neue Formate entwickelt. Wir treten immer in Variationen von mindestens zwei, bis hin zu 6-8 Leuten auf, je nach dem. Wir veranstalten auch keinen Theatersport mehr, das ist für uns eigentlich ein „No Go“. Wir haben auch lange Zeit mit Improvideos experimentiert. Daraus entstand ein Format „Aufgemuckt“ hieß das. Alle Szenen drehten sich um München. 50% der Show waren Videoeinspieler, die wir selbst produziert haben; ein Teil waren fixierte Szenen und andere offene Impros.

Autor:

Warum wird im Improtheater immer das Publikum mit eingebracht?

Roland Trescher:

Bei 2/3 meiner Shows haben wir keine Publikumsvorgaben gehabt. Dass wir uns heute

Abend eine Publikumsvorgabe geholt haben, war ein Zugeständnis an den Abend. Bei unserer Duo Show „linner & trescher“ arbeiten wir auch mit Zuschauervorgaben, weil es das Konzept ist, mit dem Publikum auch thematisch in Kontakt zu sein. Bei unserer Sitcom holen wir uns keine Vorgaben. Aber das ist prinzipiell eine gute Frage. Wir brauchen, um improvisieren zu können, keine Vorgaben. Vorgaben holt man, um in Kontakt mit dem Publikum zu kommen. Natürlich ergeben sich daraus Gelegenheiten und Möglichkeiten, aber die Frage ist, wie gehst du damit um. Es geht ja nicht darum, die Fantasie der Zuschauer zu erfüllen, es geht darum, sich von den Vorgaben inspirieren zu lassen. Deswegen habe ich auch keinen Erfüllungsdruck, wir hatten ja heute Abend die Vorgabe „Heuschnupfen“ vom Publikum, aber diese Vorgabe ist ja während des Stückes völlig unter gegangen. Ich hole schon seit Jahren Vorgaben nicht mehr ein, um dem Publikum zu beweisen, dass wir improvisieren. Das ist Quatsch, die glauben das eh nicht. Und umso besser du improvisierst, desto weniger glauben sie es. Also was soll's. Ideen haben wir genug, doch Vorgaben sind eine gute Möglichkeit, Kontakt zum Publikum aufzubauen.

Autor:

Könnte ein Autor schreiben, was auf einer Improbühne passiert, oder ist es gerade dass, was so faszinierend ist, dass das, was intuitiv passiert, selten so authentisch aufgeschrieben werden kann?

Roland Trescher:

Also es gibt so was, dass nennt sich „Re-improvisieren“ und z.B. ein Gruppe in den USA sind damit seit 40 Jahren sehr erfolgreich. Sie improvisieren in einem Probenprozess und fixieren dann die besten Geschichten auf eine bestimmte Art und Weise. Sie schreiben die Texte nicht fest, sondern entwickeln Keypoints und hangeln sich anhand dessen durch die Szene und re-improvisieren über die Keypoints. In dem Moment, wo du den Text fest schreibst, bist du in einer anderen Geschichte, dann musst du den Text lernen und musst es inszenieren. Das heißt, Improvisation funktioniert nur, wenn du Freiräume hast. Das merken wir immer wieder im Businesstheater, wenn wir für Unternehmen eine Show spielen und diese uns mit Informationen voll knallen, die sie umgesetzt haben wollen. Dann sage ich Stopp, wir lassen uns davon inspirieren. Wir sind ein Improensemble und kein billiger Ersatz für einen Autor.

Autor:

Was ist schwieriger: klassisches Schauspiel oder Improschauspiel?

Roland Trescher:

Beides ist gleich schwer. Da liegt der Unterschied nur in den unterschiedlichen Anforderungen der beiden Bereiche. Ein Bereich hat das eine mehr, der andere etwas

anderes mehr. Ich mache ja beides und deswegen kann ich das für mich sagen.

Autor:

Wenn Du auf der Bühne bist, was sollte man nicht tun?

Roland Trescher:

Wenn man darüber nachdenkt, was man spielt, wird man ganz schnell eitel und ist nicht mehr authentisch. Mit solchen Kollegen arbeite ich nicht gern. Es gibt z.B. Improspieler, die bei einem Theatersport, so wie wir ihn heute gespielt haben, unbedingt gewinnen wollen. Dabei geht es darum gar nicht. Theatersport ist eine Parodie auf Sport. Doch manche Spieler nehmen das als eine ernste Herausforderung und das ist sehr eitel.

Autor:

Eine letzte Frage. Kann man von Improtheater leben? Oder muss man noch einen Nebenjob haben?

Roland Trescher:

Alles was ich seit 20 Jahren tue, hat irgendwie mit Impro zu tun. Von den Shows alleine kann man nicht leben, dafür gibt es mittlerweile auch zu viele Gruppen. Businesstheater ist für uns eine zusätzliche Einnahmequelle. Improworkshops und Schauspielunterricht sind ein weiterer Baustein in meinem Portfolio. Viele unserer Schauspieler spielen in Schauspiel Produktionen in der freien Szene oder an Theatern. Insofern gibt es sehr wenige Improspieler, die rein vom Improtheater leben können; leider.

3) Interview mit Frank Thomé

Das folgende Interview habe ich am 17.04.2012 mit Frank Thome von der Theaterimprogruppe „Hidden Shakespeare“ in Hamburg geführt.

Autor:

Wie bist Du zur Improvisation gekommen?

Frank Thomé:

Ich habe meine Schauspielschule gemacht und da die beiden Mädels von „Hidden Shakespeare“ kennen gelernt. Danach haben sich die Wege getrennt, weil jeder seine Anfängerengagements hatte. Ich war dann in Franken am fränkischen Landestheater und bin irgendwann zurück nach Hamburg gekommen. Irgendwann hatten die beiden Mädels „Hidden Shakespeare“ gegründet, damals anlässlich des „Junge Hunde“-Festivals auf Kampnagel. Die ganze Geschichte wurde auch gefördert. Sie haben mich dann immer eingeladen, doch mal vorbeizukommen und eine Vorstellung anzugucken. Und das passte damals zeitlich oft nicht, und dazu kam, dass sie damals auch noch nicht so oft gespielt haben. Ich habe das irgendwie nie geschafft und ganz ehrlich, auch nicht so ein großes Interesse daran gehabt, weil Improvisationstheater für mich eher so eine Laienspielform war, von Leuten die kein normales Theater können und sich auf die Bühne stellen und irgendeinen Blödsinn machen. Und dann gab es die Gruppe schon drei Jahre und sie haben mich gefragt, weil sie einen zwei tägigen Workshop geben wollten, ob ich da nicht dran teilnehmen wolle. Und das hat mich grundsätzlich interessiert und im Nachhinein habe ich eine Videokassette bekommen von einem Auftritt. Als ich das Video gesehen habe, habe ich sofort meine ganzen Vorurteile erkannt und über Bord geworfen, weil ich wirklich total fasziniert davon war. Hab aber auch gedacht, dass das eine Theaterform ist, die mir nicht liegt. Und dann habe ich bei diesem Workshop mitgemacht, wo vielleicht ca. 20 andere Leute teilgenommen haben. Irgendwie waren auch die ganze Zeit alle von „Hidden Shakespeare“ anwesend. Es hat mir wahnsinnig Spaß gemacht, das war ein ganz tolles Wochenende und im Nachhinein hat sich dann herausgestellt, dass es sich weniger um einen Workshop handelte, sondern eher ein verstecktes Casting war, was sie aber vorher keinem gesagt hatten. Und dann kam eben der Anruf, dass sie es tolle finden würden, wenn ich bei ihnen mitmachen würde. Und dann hatte ich tatsächlich 4 oder 5 Tage später den ersten Auftritt mit denen, für eine Firma. Ich hatte auch noch gar nicht mit ihnen geprobt, nur in dieser Workshopsituation. Mir sind dann teilweise so genannte Improtechniken, die man benutzt, während des Auftritts auf der Bühne erklärt worden.

Das war so der Sprung da rein, ins kalte Wasser so ein bisschen. Aber war großartig

und macht nach wie vor riesigen Spaß. Und ein Jahr später, da kommen wir später vielleicht noch mal drauf, das erste Fernsehformat für Premiere gemacht.

Autor:

Was hat Dich direkt an Improvisation interessiert? Was gab es da Neues für Dich? Du hast ja auch eine klassische Schauspielausbildung gemacht und auch klassische Auftritte gehabt. Vielleicht redest Du über deine Anfangszeit kurz.

Frank Thomé:

Ja, ich habe schon früh Theater gespielt. So der normale Weg, am Anfang Schultheater, und dann bin ich ja aus Leverkusen, wo die Bayerwerke sind und die haben so ein Amateurtheater. Da habe ich mit 14 Jahren dann angefangen, Theater zu spielen mit professionellem Regisseur, der mir schon einiges mitgegeben hat. Und natürlich auch in der Schauspielschulzeit. Wir hatten die Möglichkeit, während der Schauspielschulzeit in Produktionen mitzumachen, und das wurde auch gefördert. Dann war ich wie gesagt ein Jahr in Franken, habe danach eine längere Produktion in Kiel gemacht und dann freiberuflich hier in Hamburg „Ernst Deutsch Theater“ und „Hamburger Kammerspiele“. Also da kam dann so einiges zusammen in den Anfängerjahren. Bis ich zu „Hidden Shakespeare“ kam, waren es 8 Jahre Theatererfahrung.

Autor:

Auch Filmbereich, oder nur Theater?

Frank Thomé:

Ich habe auch ein bisschen Film und Fernsehen gemacht und auch viel als Sprecher gearbeitet, was ich immer noch mache, Dokumentation, Werbung und Synchron.

Autor:

Und dann kamst Du zur Improvisation. Das war doch bestimmt auch Mittel in der Schauspielschule oder?

Frank Thomé:

Ne, das war damals noch gar nicht so, als wir auf der Schauspielschule waren, das wurde zwar mal ein bisschen gemacht, aber sehr halbherzig. Es war damals noch gar nicht so populär und „Hidden Shakespeare“ ist auch tatsächlich eine der ersten Gruppen in Deutschland, die so etwas gemacht haben. In der Schauspielschule hatte das mit der Improvisation, wie wir sie heute kennen und was auf der Bühne passiert, gar nichts zu tun. Da hatten wir z.B. klassische Texte, wo die Rollen dann vielleicht in eine Diskothek gesetzt wurden, um dann zu Übungszwecken in eine andere Emotion gebracht zu werden. Aber so richtig frei improvisieren, wurde damals noch nicht. Das

ist mittlerweile ja tatsächlich an allen Schauspielschulen gelehrt, aber das gab es damals noch nicht. Somit war es in den Workshops für mich auch vollkommen neu.

Autor:

Wie sieht das jetzt in Deiner Entwicklung aus, also Du bist klassischer Schauspieler gewesen, der plötzlich das Werkzeug Improvisation bekommen hat. Was ist so faszinierend daran, warum bist Du dabei geblieben?

Frank Thomé:

Das Faszinierende ist natürlich, dass man, wenn man auf der Bühne steht, sein eigener Regisseur, sein eigener Autor ist und was ich immer besonders spannend finde, dass man einfach alle möglichen Rollen spielen kann, mit denen man nie besetzt werden würde. Wenn ich z.B. eine junge Frau spiele, ein kleines Kind oder einen richtig alten Mann, wäre das ja im Theater normalerweise nicht gegeben. Und mit der Improvisation kann ich das im Prinzip alles an einem Abend spielen, wenn ich das möchte. Und diese Freiheit, also losgelöst zu sein vom optischen Eindruck, den man sich macht und vielleicht auch von der Ausstrahlung, die man hat, das ist natürlich für einen Schauspieler ein Traum. Man möchte ja alles spielen, man kann ja auch zum Beispiele einen Berg spielen und der Berg hält einen Monolog, wie das halt so ist als Berg. Also die traumhafte Freiheit, wirklich in jede Rolle schlüpfen zu können, die man möchte. Und das Faszinierende ist auch, dass das auch beim Publikum funktioniert. Wir haben viel mit einer Gruppe aus Simbabwe zusammen gemacht. Eine Vorstellung ist mir im Gedächtnis geblieben, wo ein sehr stämmiger, schwarzer Simbabwer mit uns gespielt hat und kein Deutsch konnte. Wir haben auf Deutsch gespielt und er auf Englisch, aber trotzdem durch unser Spiel verstanden, worum es ging. Und faszinierend war auch, dass das Publikum hinterher gedacht hat, er spricht ja wirklich gut deutsch, obwohl er kein Wort Deutsch gesprochen hatte. Das Publikum hat das irgendwie für sich umgesetzt. Ich erinnere mich, wir hatten eine sehr tragische Geschichte, ich war so ein Kneipenwirt mit einer sehr schlecht gehenden Kneipe und einer kranken Mutter. Und dieser schwarze stämmige Simbabwer hat meine Mutter gespielt und kam irgendwann ganz tragisch ins Krankenhaus, sie hatte Krebs, und starb schließlich auch. Ich als Sohn bin zu spät gekommen, weil er immer versucht hat, diese Kneipe am Laufen zu halten. Also die Mutter lag sozusagen auf dem Sterbebett und als er ankam, war es zu spät, sie war schon gestorben. Und dann haben wir ins Publikum geguckt und da waren wirklich Tränen bei einigen Leuten und sie schluchzten. In dem Moment habe ich so gedacht, wie toll ist das eigentlich, dass ein schwarzer Mann behauptet, meine Mutter zu sein, und das Publikum damit, auch ohne Kostüme, ohne alles, wie es nun mal beim Impro ist, zu Tränen rührt durch seine Darstellung. Und keiner wundert sich, warum ist das eigentlich ein Mann, warum ist der Sohn weiß, warum ist der schwarz und das ist so die Macht des Improvisationstheaters und das Interessante daran.

Autor:

Wie lange gibt es Eure Gruppe schon?

Frank Thomé:

Wir haben nächstes Jahr 20-jähriges Bestehen.

Autor:

Es ist doch im Improtheaterbereich, wie ich das jetzt so mitbekommen habe, ganz oft Comedy, oder? Warum ist das so? Du hast gerade ja genau so ein anderes Beispiel beschrieben, aber gibt es das oft, oder ist das eher rar?

Frank Thomé:

Es kommt so ein bisschen auf die Gruppe an, die meisten Gruppen machen ja die Theatersportform, also diese kurzen Szenen. Wir haben von Anfang an versucht, mit so genannten Langformen zu experimentieren. Als du da warst, haben wir die „Große 7“ gemacht und da hatten wir im ersten Teil kürzere Szenen und das Publikum konnte Charaktere für die Zweite aussuchen. Doch das ist auch so ein Format, was wir schon an Orten wie da im „Schmidt Theater“ spielen, weil das Publikum da auch anders ist. Also in „Alma Hoppes Lustspielhaus“ ist das dann mehr ein Theaterrahmen. Dort machen wir tatsächlich ganze Dramen, oft auch über zwei Hälften. Von daher kommt es auch öfter vor, dass ernste Szenen entstehen, also es ist gar nicht so selten bei uns. Was auch immer sehr spannend ist, man hat ja keinen Vorsatz, wie der Abend wird, und natürlich sind sie meistens sehr amüsant. Aber wir hatten z.B. auch mal einen Abend, da ging es um Judenverfolgung im dritten Reich und da handelte der ganze Abend von. Es war natürlich auch ein heikles Thema, aber auch sehr spannend, weil wir immer das Publikum mit einbezogen haben. Es ging um eine Familie, die versteckt wurde und wir haben immer das Publikum Entscheidungen treffen lassen, also z.B. was passiert jetzt mit der Familie? Wird sie entdeckt? Und Leute waren natürlich alle auf ein „Happy End“ aus, aber wir haben dann immer so Fallstricke eingebaut und es passierte was. Man merkte beim Publikum, die wollten das irgendwie zum guten Ende bringen für diese Familie und waren da ungeheuer engagiert. Das ist natürlich dann auch spannend, wenn man die Leute vor Entscheidungen stellen kann: „Gut, wenn die Familie gerettet wird, die Person, die die Familie versteckt hat, die bekommt dann das Problem“, wie entscheiden sie sich und für wen entscheiden sie sich. Das sind dann immer so Highlights, die hängen bleiben. Und generell finde ich einen Abend dann immer gelungen. Ich erinnere mich auch an den Schmidt Abend, der war auch so ein bisschen albern und überdreht, aber für mich persönlich sind die Abende interessanter, wo sich das abwechselt. Also eigentlich das klassische griechische Theater, die haben ja eine Tragödie gespielt und dann eine Komödie, damit die Leute zwischendurch wieder locker werden und dann geht auch die Tragödie tiefer rein und das finde ich beim Impro auch immer spannend. Und das Publikum

macht das auch mit, die lachen in der einen Szene herzlich und wenn dann was Dramatisches und Trauriges passiert, sind sie wirklich berührt. Und wahrscheinlich noch viel berührter, als wenn man es von Anfang an und durchweg tragisch machen würdest.

Autor:

Also hängt das auch so ein bisschen davon ab, wo man Euch sieht?

Frank Thomé:

Es liegt natürlich auch generell immer so ein bisschen am Publikum und an der Stimmung. Und im „Schmidt Theater“ sind einfach oft Leute, die vielleicht einfach nur an einem Abend ins „Schmidt Theater“ gehen wollen, also die gar nicht unbedingt wegen uns dahin kommen. Also das sind wenige, aber man merkt es schon wenn einige Touristen da sind, oder Reisegruppen, die dann einfach schauen was im „Schmidt Theater“ läuft. Das ist typisch, aber wir versuchen, das immer in den Griff zu bekommen und die Leute auf eine andere Spur zu bringen.

Autor:

Warum wird häufig das Publikum mit eingebracht? Warum sagt man nicht, wir gehen auf die Bühne und machen Impro und das Publikum schaut nur zu?

Frank Thomé:

Es ist immer so eine Glaubensfrage. Wenn das Publikum zum Improvisationstheater geht, möchten die meisten gerne beteiligt werden. Sie möchten ihre Sachen umgesetzt sehen. Das Publikum versucht dann auch immer witzig zu sein, also wenn man improunerfahrene Leute nach einem Ort fragt, dann kommt immer „Toilette“, das ist so. Was wir eine Zeit lang wirklich permanent abgeblockt haben, wir haben bis jetzt bestimmt schon 300 Toilettenszenen gespielt, also von daher, das nehmen wir einfach nicht mehr. Und wenn man nach Gebrechen oder Eigenarten einer Figur fragt, kommt „Hämorrhiden“ oder „Durchfall“. Wo man sich auch fragt, was beschäftigt die Leute eigentlich?

Autor:

Ist es nicht das, was sie nie auf einer Bühne zu sehen bekommen und endlich mal sehen wollen?

Frank Thomé:

Ich glaube, die Leute denken, dass es eine total lustige Geschichte ist, wenn man das jetzt auf der Bühne spielt, also total lustig! Weil es natürlich auch so ein Tabuthema ist. Um es vielleicht kurz einzubringen, ich fand es so faszinierend, als wir auf dem „Festival of the Arts“ in Simbabwe waren, haben wir da auch gespielt. Und denen geht

es da ja auch nicht gut, mit Mugabe werden sie ja seit einer Ewigkeit geknechtet so zu sagen. Wenn man dort das Publikum fragt, dann kommen nur Sachen wie Diktatur, Landraub, Korruption. Und dann sagten die Kollegen aus Simbabwe: „Diktatur nehmen wir einfach nicht, das kommt bei jeder Vorstellung, das haben wir schon hundert mal gespielt“, da ist mir so klar geworden, o.k. aber das ist das, was die Leute da beschäftigt. Sie sagen „Korruption“ und bei uns sagen sie „Hämorriden“. Da zeigt sich, was einer Gesellschaft wichtig ist, oder welche Prioritäten gesetzt werden.

Autor:

Das klingt aber auch wie eine Grenze, die überschritten wird, wahrscheinlich darf man in Afrika über Diktatur kein Stück schreiben.

Frank Thomé:

Ja, tatsächlich haben sie angefangen zu improvisieren, weil sie ja früher oft Shakespeare-Stücke gemacht haben und dann ein Jahr vorher in der Zensurbehörde einreichen mussten. Und dann ist es denen öfter passiert, dass zwei Tage vor der Premiere gesagt wurde, ne, wir genehmigen ihnen das nicht. Und so sind sie auf Improvisationstheater gekommen, weil sie da nichts einreichen müssen. Wenn dann die Vorstellung am Abend gestoppt wird, ist es nicht so tragisch, weil man keine Probenzeit investiert hat und dann probiert man es halt zwei Tage später noch mal. Und das funktioniert auch, da sitzen dann aber eben in der ersten Reihe 3 Leute in Uniform und schreiben mit. Öfter hatten sie dann hinterher Stress, wurden auch mal nach der Vorstellung in einen Lieferwagen geworfen und aus der Stadt gebracht. Aber ich glaube eben für's Publikum ist es wichtig, um auf die Frage zurückzukommen, dass sie beteiligt werden und eingreifen können. Die Leute sind es natürlich auch gewohnt, vor allem wegen dieser Theatersportveranstaltungen, wo sie ja permanent gefragt werden, im Prinzip alle fünf Minuten, für jede neue Szene. Auch damit versuchen wir so ein bisschen, zu experimentieren. Viele Kollegen aus den USA und Kanada, gehen auf die Bühne und lassen sich wirklich nur ein Wort geben und spielen damit einen ganzen Abend. Bauen aus einem Wort eine Geschichte. Und ich denke, das ist auch o.k., das Publikum ist komischerweise immer total misstrauisch, sie denken immer, das kann doch nicht alles improvisiert sein. Dann gibt es Theorien, wie z.B. dass es Versatzstücke gibt, die zusammengefügt werden, was viel zu kompliziert wäre, wenn man das machen würde. Sie denken immer: „Also die Szene, die habt ihr doch vorher geprobt!“ Das ist ja auf der einen Seite immer ein Kompliment, dass die Leute denken, dass da richtig dran gearbeitet worden sein muss, auf der anderen Seite ist es tragisch. Das ist ja bei dieser Filmgeschichte ähnlich, dass die Leute nicht sehen, dass das wirklich in dem Moment entstanden ist. Und von daher bin persönlich der Meinung, dass es vollkommen egal ist, wie viel man das Publikum fragt, weil die Leute, die nicht glauben, dass es improvisiert ist, es eh nie glauben werden. Also mir würde es auch

reichen, zu fragen: bin ich ein Mann oder eine Frau? Wie alt bin ich? Was ist mein Hobby? Und dann kann man damit natürlich zwei Stunden spielen.

Autor:

Die Meinungen vom Publikum sind ja häufig gut, gibt es da auch mal eine negative Kritik? Außer, dass sie es nicht glauben.

Frank Thomé:

Gibt es tatsächlich sehr selten, was mich immer wundert, weil ich finde dass das Publikum ja auch eine Leistung erbringen muss. Sie müssen sich Bühnenbild und Kostüme vorstellen, die Fantasie des Publikums wird also gefordert. Man sieht es oft, bei nicht so erfahrenen Gruppen, da hat irgendeiner eine Tür etabliert, die er ständig auf und zu macht und dann läuft da ein anderer Kollege irgendwann durch diese Tür, ohne sie zu öffnen und das Publikum schreit. Es tut ihnen richtig weh, denn es ist ihr Bühnenbild, was sie gebaut haben. Und die Leute müssen da eben sehr viel Eigenleistung mitbringen, von daher könnte ich verstehen, wenn da mehr Leute sagen würde: „Das ist ja Blödsinn, was die da machen, das ist nur lustig lustig tralala, die haben noch nicht mal Text gelernt, die haben sich nicht mal Gedanken über ihre Kostüme gemacht.“ Also es ist überraschend, dass es nicht mehr Leute sind, die was Negatives sagen.

Autor:

Verzeihen sie vielleicht mehr, weil sie sagen: „Die haben sich ja nicht vorbereitet, also ist das in Ordnung.“? Dass man vielleicht nur die positiven Seiten sieht und nicht die negativen, als wenn man ein Stück vom Buch sehen würde?

Frank Thomé:

Das kann durchaus sein, mich wundert es manchmal, also auch bei uns. Z.B. fand ich die „Schmidt“-Vorstellung jetzt auch nicht so toll, ich meine, wir haben da ja einen anderen Blick und Gefühl drauf. Die Show kam ja auch gut an, dir hat es ja auch gut gefallen, du warst aber auch das erste Mal da, das ist auch noch ein Unterschied. Aber auch speziell, es gibt ja viele Laiengruppen, die aus irgendwelchen Workshops, den wir oder die „Brise“ gegeben haben hervorgehen, die dann auch so ein/zwei Tage Workshop machen und eine Woche später, sind sie auch schon im Theater auf der Bühne und haben eine neue Gruppe gegründet. Und das ist teilweise dann schon sehr schlecht, was da abläuft, wie die Szenen spielen, das tut dann schon weh. Und trotzdem haben selbst die ihr Publikum. Ich meine, das sind dann natürlich größten Teils Freunde, die dann sagen: „Och Mensch, jetzt hat der Gerd einen Hund gespielt, das war ja total lustig.“ Aber es stimmt schon, dass einige Leute, weil sie wissen, dass es eben spontan ist, dass es jetzt gerade entsteht, Vorschusslorbeeren geben.

Autor:

Warum muss man Improvisation trainieren?

Frank Thomé:

Weil man ein besseres Gespür für Geschichten und Dramaturgie entwickelt. Also ich rede jetzt vor allen Dingen über die Langformgeschichten. Man muss ja so einen Überblick haben, muss wissen, was tut der Geschichte gut. Das ist dann auch die eigentliche Leistung, finde ich, die wir erbringen müssen. Zum Beispiel hat man eine Idee für eine nächste Szene, die total brilliant sein kann, ich gebe mal ein Beispiel dafür, man geht auf die Bühne und trägt einen imaginären schweren Gegenstand und denkt sich: „Ich spiele jetzt die tollste Piratenszene der Welt!“ dann sagt der Kollege zu einem: „Tut mir leid, mein Schalter ist geschlossen, sie müssen das Päckchen nebenan abgeben!“ In dem Moment ist die Piratenszene gestorben, obwohl sie wahrscheinlich großartig geworden wäre. Man muss also dauernd neu denken und sich auf das einlassen, was die Kollegen sagen und in so einer längeren Geschichte, muss man immer wissen, was tut der Geschichte gut. Ich habe jetzt z.B. eine ganz interessante Figur entwickelt und könnte mit der ganz tolle Sachen erleben in diesem improvisierten Stück, aber sie ist nicht die Hauptfigur, weil die Geschichte sich irgendwann so entwickelt, dass sie auf eine bestimmte Figur und Thema hinläuft und dann muss man das unterstützen, damit das ein runder Abend wird und das sind so Sachen, da tut Erfahrung gut, wenn man weiß, „Wenn ich das jetzt mache, dann ziehe ich den Fokus von der eigentlichen Geschichte und sie zerfasert möglicherweise. Und dann sind es natürlich so Sachen mit Zusammenspiel an sich, das sieht man auch oft bei Anfängern, da steht einer auf der Bühne und hält einen Monolog und dahinter steht jemand und ersticht ihn mit einem imaginären Messer, dass bekommt dieser aber nicht mit und redet immer weiter, weil es halt ein imaginäres Messer war, oder Taschendiebstahl auf der Bühne, das ist immer sehr schwer und funktioniert einfach nicht. Das sind Dinge, die man trainieren kann. Also bei uns ist es so, dass wir weniger so technische Sachen trainieren, sondern viel mehr versuchen, neue Formen zu entwickeln. Was kann man als Langform auf die Bühne bringen? Was funktioniert, was funktioniert nicht? Und da haben wir ja schon viele verschiedene Formate entwickelt, die wir dann ausprobieren, erstmal für uns und danach im Theater. Und dann testet man eben aus, geht das oder geht das nicht? Oder was braucht die Geschichte, was brauchen wir vom Publikum, oder wo will das Publikum vielleicht Einfluss nehmen usw..

Autor:

Dann sind wir bei den Formen und Spielen. Was magst Du gerne, was hat Dich viel begleitet und beeinflusst?

Frank Thomé:

Also wir unterscheiden immer zwischen Spielen, das sind die kurzen Geschichten wie dieser „Gebärdendolmetscher“ und so weiter und eben Formate, das sind die längeren Teile und prinzipiell interessieren mich die Formate mehr. Das wechselt natürlich auch, deshalb suchen wir auch immer neue Sachen, damit wir immer für uns neue Herausforderungen haben. Ich sage nicht, dass es langweilig wird, aber es ist immer gut, einen Wechsel zu haben. Eine Sache, die wir machen, die nennen wir „Das Bild“. Da lassen wir vom Publikum ein imaginäres Bild beschreiben, wie man es vielleicht auf dem Flohmarkt finden könnte oder auf dem Dachboden. Muss jetzt nicht unbedingt der röhrende Hirsch sein, aber vielleicht in dem Stil und lassen uns dann beschreiben, was auf dem Bild ist und stellen das dann auf der Bühne mit Schauspielern. Dann zeigen wir die Geschichte hinter dem Bild. Also wie ist dieses Bild entstanden. Wenn das zwei Kinder im Frühlingsfeld sind, wie kommen sie da hin, aus welchen Verhältnissen kommen die. Und gleichzeitig fragen wir, wo das Bild jetzt hängt und dann bekommt man eine Zahnarztpraxis, oder eine Privatwohnung oder WG usw. gesagt und dadurch hat man zwei Spielebenen, die erstmal nebeneinander herlaufen und dann verbinden sich vielleicht die Geschichten und Themen, das muss aber auch nicht sein. Das ist ungeheuer spannend, weil dieses Bild oft aus der historischen Epoche kommt, und dann sieht man die Jetztzeit und wie ist es jetzt eigentlich, wie sind Kinder jetzt, würden wir sie jetzt auch noch auf einer Frühlingswiese treffen, oder vor der „Play Station“. Das ist was, was ich total gerne habe und das spannend ist.

Autor:

Ihr habt ja keine Requisiten, Bühnenbild und Kostüme, wie erschafft Ihr die Welt für die Zuschauer?

Frank Thomé:

Indem wir alles, was wir auf der Bühne machen, ernst nehmen. Da sind auch so Sachen, die man eben mal geübt haben muss. Wenn man ein Glas in der Hand hat, dass man das nicht irgendwann auflöst und die Hand für was Anderes gebraucht. Das Publikum fragt sich dann, ist das Glas jetzt runter gefallen? Die Leute beobachten das genauer als man denkt, wie das Beispiel mit der Tür. Die Leute bekommen das mit, sie sehen auch, wenn jemand einen Brief ließt, und wie er diesen wieder zusammenfaltet. Wir nehmen einfach alles ernst, was wir machen und was wir an imaginären Requisiten oder Bühnenbild bespielen und dann tut es das Publikum auch, dann nehmen sie das und erschaffen auch für sich so eine Welt.

Autor:

Würden Requisiten was kaputt machen für die Zuschauer. Würde das die Fantasie begrenzen?

Frank Thomé:

Wir haben mal damit experimentiert, mit z.B. verschiedenen Hüten und Requisiten, um verschiedene Rollen zu verzeichnen, aber es schränkt einen natürlich automatisch ein, weil man nie alle Requisiten hat, die man an so einem Abend braucht. Die kann man gar nicht zur Verfügung haben, wenn man z.B. eine Westernszene spielt, dann hat man vielleicht so einen Platzpatronenrevolver auf der Bühne, aber dann geht's irgendwann in den Weltraum und man braucht eine Sauerstoffflasche. Man kann das nicht alles parat haben und von daher ist das auch die größtmögliche Freiheit, jetzt nicht nach den Requisiten zu gucken, was ich spielen kann, das würde wie gesagt total einschränken.

Autor:

Es ist ja eine extreme Kopfarbeit für Improschauspieler auf der Bühne. Du hast ja den Vergleich zum klassischen Schauspiel, was würdest Du sagen, was ist komplizierter, sich beispielsweise einen ellenlangen Text merken zu müssen, oder ein Improspieler zu sein.

Frank Thomé:

Das ist schwer zu sagen, natürlich ist die Vorstellung für einige Schauspielkollegen, auch für gute, improvisieren zu müssen, der absolute Horror. Also es liegt einem oder auch nicht. Was schwieriger ist, kann ich schwer sagen. Man hat natürlich bei einem Theaterstück mit Text die Probenzeit, die dann hoffentlich die Sicherheit gibt, das man weiß, wo es langgeht, doch muss man dann auch jeden Abend dieses Gefühl, was die Rolle erfordert, immer wieder abrufen. Aber ich könnte jetzt nicht sagen, das eine ist schwieriger als das andere.

Autor:

Es sind verschiedene Schwierigkeiten, nur in andere Richtungen, kann man sagen, oder?

Frank Thomé:

Ja.

Autor:

Es ist ja auch so, dass ein Schauspieler, der klassisch nach Buch spielt, nach ganz vielen Spielen irgendwann abnimmt, oder? Du hattest das ja gerade angesprochen. Er kann dann meistens nicht mehr authentisch sein, was schafft da im Gegensatz Improvisation?

Frank Thomé:

Ja, es ist halt immer frisch. Bei mir ist das zum Beispiel so, dass ich bei einem herkömmlichen normalen Theaterstück auch Lampenfieber habe. Es gibt dort ja

verschiedene Geschichten, man kann seinen Text vergessen, man kann das Timing vermasseln, also wie gesagt, da ist ganz normal dieses Lampenfieber vorhanden, was ich bei Improstücken überhaupt nicht habe. Wenn ich ins Theater gehe, bin ich null aufgereggt, weil ich eh nicht weiß, was auf mich zukommt. Es gibt nichts, worüber ich mir vorher Gedanken machen könnte, was schief gehen könnte. Was natürlich auch mit einer gewissen Routine zu tun hat und mit dem Ensemble, mit dem man unterwegs ist. Also für mich hat das auch immer ganz viel mit Vertrauen zu den Kollegen zu tun, dass die einen rechtzeitig stoppen, falls man sich in irgendwas versteift, vielleicht nicht gut ist, oder wenn sie merken, da hakt es jetzt beim Kollegen, dass sie dann reingehen und ihm helfen und Impulse geben. So was ist natürlich da eher möglich, als in einem klassischen Theaterstück, wo die Schauspieler natürlich auch in ihren Rollen bleiben müssen. Wenn man dann merkt, der Kollege ist heute nicht gut drauf, oder bekommt heute die eine Wendung nicht hin, dann ist das wesentlich schwerer, zu helfen.

Autor:

Kommen wir zur Kernfrage. Kann Improvisation Theater und Film authentischer machen?

Frank Thomé:

Das glaube ich auf jeden Fall. Für mich als Schauspieler, habe ich festgestellt, dass sich Impro und das normale Theater, dadurch dass ich beides mache, gegenseitig total positiv beeinflusst. Also beim Impro hilft es mir, dass ich weiß, wie kann ich bestimmte Gefühle herstellen, wie kann ich bestimmte Gefühle bei mir abrufen und auch über die Rampe bringen im besten Fall. Im normalen Theater merke ich dadurch, dass ich diese Improerfahrung habe, speziell in der Rollenarbeit, dass ich noch mal ganz anders an Rollen rangehen, also dass ich vielmehr von mir reinbringen kann, dass ich immer noch mal weiter denke. Man kann sich, bevor man auf die Bühne geht, nach Stanislawski tatsächlich fragen: „Woher komme ich, wohin gehe ich?“ Aber durch diese Beschäftigung mit Impro, hat man noch mal einen ganz anderen Blick, dass man sich wirklich mal überlegt, meine Rolle ist jetzt das und das, aber was war sie denn vor 5 Jahren und in welcher Lebenssituation war die da. Dann entstehen ganz viele Geschichten, die so eine Rolle natürlich immer tiefer und vielfältiger machen, von daher denke ich, dass sich das schon mal gegenseitig beeinflusst. Und ich habe das Gefühl, dass durch Impro vielleicht der Mut zur Authentizität gefördert wird. Also z.B. in einer Rolle, hat man ja manchmal das Gefühl: „Ich muss das jetzt ein bisschen stärker machen auf der Bühne, damit das Publikum es mitbekommt, was meine Figur gerade erlebt und durchleidet.“ Das hat Impro allein dadurch, dass man da so sehr viel experimentieren kann, also man kann schauen, was passiert denn, wenn ich das und das auf der Bühne mache. Es gibt einem so die Möglichkeit, zu sagen: „Ne, das muss gar nicht so groß sein, ich kann es auch kleiner machen und damit authentischer. Oder bei Timing-Geschichten, auch da den Mut zu haben mal wirklich große Pausen zu

machen. Wenn ich beim Impro z.B. alleine auf die Bühne gehe und nur Jemanden spiele, der wartet, also so wie man wirklich wartet, dastehen und ein bisschen rumgucken, nicht so übertrieben auf die Uhr guckend, sondern wirklich einfach da stehen. Wenn man das macht, wird das Publikum schon nach 30 Sekunden total nervös und da ist Tumult im Publikum, wenn man das so 45 Sekunden aushält. Da einfach zu stehen und dann vielleicht auch einfach geht, weil der Andere nicht gekommen ist, das ist erstaunlich was das beim Publikum auslöst und wie das in ihren Köpfen hängen bleibt und was sie sich dann für Gedanken machen: „Auf wen hat er denn jetzt gewartet und war es wichtig für ihn, dass er da auf jemanden wartet?“ Und das sind so Sachen, wo einem Impro eben Mut gibt, das vielleicht auch mal in einem Theaterstück zu machen. Also bevor man seinen nächsten Text absondert, also wirklich mal eine Pause auszuhalten, wie es ja auch im wirklichen Leben ist.

Autor:

Warum wirken so oft „gespielte Bücher“ manchmal unauthentischer, unwirklicher, unechter als Improstücke. Was sind die Gründe dafür? Kann man so was vielleicht nicht schreiben?

Frank Thomé:

Also ich glaube, es liegt oft an der Inszenierung. Ich finde ja auch nicht, dass jede Form von Impro unbedingt authentisch ist. Das sehe ich nicht so, weil gerade viele Leute, die ihrer schauspielerischen Leistung nicht vertrauen, Karikaturen auf die Bühne bringen. Also z.B. die alte Frau, die immer gebrochen spricht und der Friseur, der immer tuntig ist. Also das sind für mich Karikaturen. Und im Theater ist halt sehr viel, also gerade im deutschen Regietheater was sich ja seit den 70er Jahren immer noch so ein bisschen erhalten hat, da wird an die Geschichten sehr verknüpft rangegangen, das ist nicht immer so, aber noch viel zu oft und deshalb berührt das normale Theater die Leute auch nicht so wie Impro. Ich sehe es auch als einen sehr positiven Effekt, dass unser Publikum von der Altersstruktur sehr gemischt ist und die Leute wirklich ins Theater gehen und sehen, das ist ein Live-Erlebnis und das passiert jetzt in diesem Moment und die auf der Bühne, schwitzen auch richtig, also das ist echter Schweiß und dann ist es natürlich faszinierend für die Leute. Das schafft ein Theaterstück irgendwie selten, ich weiß nicht, vielleicht ist es mittlerweile von den Sehgewohnheiten her anders. Es ist wie bei einem Film, es ist zusammengesetzt und wenn eine Szene nicht klappt, wird sie halt 30 Mal wiederholt, bis sie passt. Und das Leute da ganz selten das Gefühl haben, ja da passiert jetzt was in dem Moment, wenn der Schauspieler auf der Bühne weint, der weint dann zwar auch wirklich live, aber ich glaube, dass Impro dann wahrscheinlich eine andere Energie hat, die sich da überträgt.

Autor:

Handlungsweisen oder Situationen auf der Bühne, wie z.B. die, die Du erzählt hast, man wartet halt und guckt nicht die ganze Zeit künstlich auf die Uhr. Es sind ja Handlungen, die dann auch wirklich aus einem selbst entstehen. Der Schauspieler schaut, was würde ich in dem Moment machen, oder? Wenn jemand ein Buch schreibt, dann füllt er das natürlich mit Handlung, damit es „interessant bleibt“. Aber ist es das vielleicht, dass beim Impro alles natürlich ist, weil man handelt, wie man halt handeln würde, wenn man selbst in der Situation wäre?

Frank Thomé:

Ja im besten Falle, also wie gesagt, wenn es keine Karikaturen sind, aber ich denke, dass das im Theater auch möglich ist. Ich bin auch öfter in England, genauer in London und gucke mir da öfter Inszenierungen an und das ist da ein ganz anderes Theater. Also ich denke, dass es auch von der Energie und Spielweise kommt, was da auf der Bühne passiert. Das ist dem Improtheater dann eigentlich viel näher, weil die sich auch nicht scheuen, in einem total dramatischen Stück mit einem ganz ernstesten Thema, trotzdem auch witzige Momente zuzulassen, wie es ja auch im Leben ist. Man kann ja auch in einem Vorstadtghetto leben, wo es sicher nicht angenehm ist zu leben, aber auch da wird sicher auch mal ab und zu gelacht oder gibt es mal gute Momente. Und um auf dein Thema zurückzukommen, ich glaube, dass man da einfach so bestärkt wird, mit dem Improtheater, eben wirklich in so eine Richtung zu gehen, und sich auch auf seine Spielfreude zu verlassen, also dass man eben nicht so verkopft an die Sachen rangeht. Es läuft natürlich beim Impro auch viel Kopfarbeit, um Geschichten hinzukriegen und eben einen Bogen zu schaffen, aber trotzdem muss man immer vollkommen auf den jeweiligen Moment reagieren und das ist wahrscheinlich das, was man oft dem Theater anmerkt, das es eben Sachen sind, die erprobt worden sind, die jetzt nicht spontan entstanden sind, sondern dass man weiß, „O.k. der nimmt jetzt das Glas in die Hand und irgendwann, wenn es vom Text her passt, schmeißt er das an die Wand. Das ist im Impro natürlich nicht so gegeben. Es kann auch sein, dass jemand ein Glas an die Wand schmeißt und das entwickelt sich dann ganz anders, weil es nicht aus Mut heraus passiert ist, sondern weil er vielleicht ein Muskeltick hat. Also man weiß ja nicht, wohin das führt, was man mit der Handlung auslöst, die man macht. Und von daher sind die Leute natürlich immer viel wachsamer und auf der Hut. Es gab, glaube ich, in den 60ern in Frankreich das „Theater des Grausamen“, wo der Regisseur die Schauspieler in den normalen Stücken in unerwartete Situationen gebracht hat, dass sie sich nie sicher sein konnten, was passiert. Der hat dann zum Beispiel bei „Hamlet“, bei dem berühmten Monolog: „Sein oder nicht sein“ sich oben auf die Beleuchterbrücke gestellt und einen Scheinwerfer genommen und hat noch „Achtung“ gerufen, aber hat ihn dann auf den Schauspieler runter geworfen. Und der ist halt zur Seite gesprungen und der Scheinwerfer ist auf der Bühne zerschmettert. Er wollte einfach, dass die Schauspieler immer wachsam bleiben, dass sie immer in

jedem Moment noch nicht wissen, was passiert jetzt als Nächstes und es kann immer etwas Unvorhergesehenes passieren. Genau das ist ja Improtheater, das macht es so authentisch.

Autor:

Keine Routine durchziehen.

Frank Thomé:

Genau.

Autor:

Beim Theater verläuft die Geschichte ja meistens chronologisch ab, die Schauspieler können sie bei jedem Auftritt von Anfang bis Ende erleben. Beim Film ist es halt schwieriger, da meistens nicht chronologisch gedreht wird, die Schauspieler erleben immer nur Bruchstücke, vielleicht gibt es daher vielleicht ein paar mehr Beispiele zum Thema Authentizität im Bereich Film. Kommen wir also zu improvisierten Filmen. Den Film „Halbe Treppe“ von Andreas Dresen hast Du ja gesehen. Spannend finde ich die Szene, in der sich die zwei Protagonisten treffen, die sich gerade getrennt haben und beide weinen müssen. Andreas Dresen meinte in dem Zusatzmaterial der DVD, dass in diesem Moment, das Set auch weinen musste. Und auch ich war in diesem Moment total gerührt. Für mich wurde das Gefühl durch den Film übertragen. Ich habe gesehen, das funktioniert. Kannst Du das beschreiben, wie es mit der Authentizität zwischen Improfilm und normalem Film aussieht?

Frank Thomé:

Ich finde, es ist wirklich diese reine Natürlichkeit, alleine schon von der Sprache her, weil man halt keinen Text hat, gibt es eben auch so ein paar Denkpausen und so weiter. Und wenn jemand z.B. auf den Tisch haut und sich dabei wehtut, dann zeigt er das auch, weil er sich einfach wehgetan hat. Das würde man in einem normalen Film wahrscheinlich nicht machen. In einem improvisierten Film ist das dann auch nicht beabsichtigt, weil er will vielleicht einfach zeigen: „Ich bin hier der Herr im Haus, wenn er dann aber aus Versehen auf die Tischkante haut, wäre das halt ein Outtake in einem normalen Film, weil man es nicht gebrauchen kann, denn man will ja zeigen, dass er der Chef im Haus ist. Beim Impro entsteht daraus aber direkt eine neue Geschichte, ist er immer so ein bisschen trottelig, ist das ein Ungeschickter, der auch immer gegen eine Glastür läuft. Oder bricht er sich jetzt die Hand und das bedeutet was, dass er eine Tätigkeit nicht mehr ausführen kann, oder das er seinen Status als Mann im Haus verliert, oder sonstiges. Also alles was passiert, hat eine unmittelbare Auswirkung auf die Geschichte. Und das hat man in einer geskripteten Geschichte nicht.

Autor:

Du hast ja „Halbe Treppe“ gesehen. Ich nehme das jetzt mal als Beispiel, weil ich diesen Film auch in meiner Arbeit benutzen möchte. Hat Dir dieser Film gefallen?

Frank Thomé:

Ist schon lange her, dass ich den gesehen habe. Aber er hat mir wegen der schauspielerischen Leistung sehr gefallen und weil er natürlich sehr authentisch war.

Autor:

Aber wenn man liest, worum es in der Geschichte geht, Paare verlassen sich, weil sie sich in den Partner des Anderen verlieben, dann ist das ja eine ziemlich einfache Geschichte und hat man schon oft in anderen Filmen gesehen. Was ist an der Erzählweise dieses Filmes besonders?

Frank Thomé:

Erstmal, ich wusste zum Beispiel gar nicht, dass der Film improvisiert ist. Wie viel ist denn da improvisiert?

Autor:

Alles, Andreas Dresen dreht sehr oft so, auch bei „Wolke 9“ zum Beispiel.

Frank Thomé:

Siehst du, dass war mir bei dem Film gar nicht bewusst und da haben wir es wieder! „Wolke 9“ habe ich aber nicht gesehen. Ich kenn nur diesen Jan Schütte, der macht auch Improfilm.

Autor:

Den kenne ich jetzt gar nicht, nur vom Namen her.

Frank Thomé:

Aber das sind improvisierte Filme, die ich nicht so gelungen finde. Ich wollte aber noch zu den improvisierten Filmen an sich sagen: Es sind ja solche Dokusoaps im deutschen Fernsehen auch so beliebt, weil es einfach normale Menschen sind. Z.B. „Goodbye-Deutschland“, da siehst du den halt z.B. so ein bisschen prolliges Ehepaar aus Düsseldorf, die sagen: „Hier geht's uns scheiße, wir gehen jetzt nach Mallorca und machen eine Sonnenbank auf.“ Können aber auch die Sprache nicht und haben sich auch nicht überlegt, ob das eine gute Idee ist, und ob für eine Sonnenbank Bedarf in Mallorca besteht? (muss lachen) Und die reden halt, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist und das sind auch Situationen, wenn man die in einen Film packen würden, würde man sagen, wie absurd! Es kommt doch niemand auf die Idee, in Mallorca eine Sonnenbank aufzumachen, aber in dem Moment, wo das aber reale Personen sind und das authentisch rüberkommt, sieht man, doch, die gibt es wirklich

und dann ist das natürlich auch amüsant und mit Schadenfreude verbunden in diesem Fall. Und ich glaube, bei improvisierten Filmen ist das eben ähnlich, oder geht in eine ähnliche Richtung, dass man den Leuten vielleicht eher glaubt, als in einem geschriebenen Film.

Autor:

Was sagst Du denn zu Fernsehformaten wie „Frei Schnauze“ oder „Schillerstraße“? Waren diese Formate was Gutes für den Improbereich an sich?

Frank Thomé:

Ne, für uns war das sehr ärgerlich. Die erste Geschichte, die wir gemacht haben, war für Premiere. Wir sind immer wieder angefragt worden und haben, ich denke, für fast jeden Fernsehsender in Deutschland ein Konzept erstellt. Also es bestand bei ihnen schon lange die Idee, was mit Impro ins Fernsehen zu bringen und letztendlich hat sich dann aber doch keiner getraut. Wir haben also ganz viele Konzepte erstellt, meistens auch unentgeltlich und dann kommt irgendwann die „Schillerstraße“. Die nehmen aber keine Improschauspieler sondern Comedians, die aber eigentlich nicht improvisieren können. Und das war für uns irgendwie total ärgerlich, weil wir gedacht haben, dass man dafür doch wirklich aus der nicht kleinen deutschen Improszene sich bedienen hätte können. Dann hätte man Leute gehabt, die wissen worum es geht. Was einfach nervig ist, bei solchen Formaten wie „Schillerstraße“ ist, dass alle wieder nur Karikaturen sind, also das, was ich eben nicht mag. Das ist dann so, es wird bei der „Schillerstraße“ gesagt: „So Kordula, jetzt wird dir total schlecht!“ Das wird dann direkt umgesetzt in Kotzen oder so. Zu spielen, ihr ist schlecht, aber es soll niemand mitbekommen, wäre dann für Impro interessant. Wenn man z.B. ein Geschäftsessen oder Date hat und man irgendwie mit dem Magen zu tun hat und versucht, das zu unterdrücken, damit das der Gegenüber nicht mit bekommt. Das wird bei „Schillerstraße“ ja auch überhaupt nicht gespielt und von daher. Und dann wurde es absolut absurd. Als wir dann für ZDF-Theaterkanal und 3sat eine Sache entwickelt haben, weil sie gesagt haben, dass sie uns gerne für ein neues Format haben wollen, haben sie aber nicht gewollt, dass wir improvisieren, weil es davon ja schon soviel im Fernsehen gibt und das war dann vollkommen absurd. Engagieren uns als Improschauspieler und Gruppe und auf Grund von Schillerstraße und so weiter sollen wir nicht improvisieren. Wir haben dann doch irgendwie Impro mit rein genommen. Ich meine, die Formate sind ja gut gelaufen. Was man auch sagen muss, dass die „Schillerstraße“ vom Konzept her ziemlich gut war. Wir haben auf dem Gebiet ja auch experimentiert und viele Gedanken gemacht, wie sich das überträgt, dass es wirklich spontan ist und umgesetzt wird. Das funktioniert natürlich ganz gut bei der „Schillerstraße“ mit diesem Knopf im Ohr und das es für Publikum eingeblendet wird, was den Schauspielern gerade gesagt wird. Das ist ja nicht schlecht, aber ich hätte mir da Leute mit mehr Improerfahrung gewünscht.

Autor:

Erzähl doch mal von dem Improfilm „Heiligabend mit Hase“, den ihr gemacht habt und der jetzt am 24.04.2012 im Abaton Hamburg Premiere hat.

Frank Thomé:

Also da war das so, wir haben mit der Regisseurin Lilli Thalgott zusammen gearbeitet haben, die wir auch schon länger kennen. Sie selber hat bei uns auch schon Improkurse mitgemacht und auch mal Improtheater bei den Spielern gemacht, also kennt sie sich so ein bisschen in der Materie aus. Wir haben uns überlegt, dass wir gerne einen improvisierten Film machen würden, wo wir auch als Beteiligte wirklich auch nicht wissen, was passiert. Lilli hat dann zusammen mit Mignon Remé von „Hidden Shakespeare“, Charaktere erarbeitet, und sich ein „Setting“ überlegt. Das war in dem Fall für den Film ein Familienfest. Einfach auch, weil man damit eine Örtlichkeit hat, die ein bisschen begrenzt ist. Es sollte um eine Weihnachtsfeier an Heiligabend gehen. Dann haben wir als Schauspieler jeder ein Briefing und Charakterbeschreibung für seine Figur bekommen. Für uns war es dann auch noch ein zusätzlicher Reiz, dass wir alle gegen den Typ, der uns am besten liegt, besetzt wurden. Ich war dann eher so ein stiller zurückhaltender schüchterner Typ und so haben wir halt jeder ein sehr detailliertes Briefing über den Charakter bekommen, den wir darstellen sollten. Dabei war ein Lebenslauf, Hobbys, Vorlieben und so weiter und jeder bekam die Informationen, die er über die anderen Charaktere brauchte. Z.B. ein Ehepaar wusste dann mehr voneinander, als ein Fremder, der dazu kommt und sie neu kennen lernt. Bei mir war das zum Beispiel so, dass ich einen Nachbarn spielen sollte. Ich komme in dem Film auch kaum vor, weil meine Geschichte, den Film gesprengt hätte. Man muss auch sehr aufpassen, um mich in dem Film zu sehen. Also ich bin der Nachbar der in dem Haus wohnt und das war auch alles, was ich wusste. Ich wusste über Rolf, in dessen Wohnung die Weihnachtsfeier stattfindet, dass er mein Nachbar ist und laut Beschreibung, habe ich ihn nur ein paar Mal im Treppenhaus gesehen und ab und an gehört, dass sich in der Wohnung Mann und Frau streiten. Das war aber auch alles, was ich wusste und die anderen alle kannte ich gar nicht. Ich saß dann in einem Café um die Ecke auf Abruf und bekam irgendwann einen Anruf, aber da drehten sie aber auch schon 2 Stunden. Sie sagten mir, dass ich jetzt Feierabend habe und in meine Wohnung gehen kann. Und dann komme ich da hin und vor der Tür von Rolfs Wohnung steht unsere Katie Freudenschuss, die Pianistin aus unserer Gruppe, in einem Engelskostüm (muss lachen), mit so einem Heiligenschein und einem Keyboard unterm Arm. Und dann spricht sie mich mit polnischem Akzent an und sagt: „Entschuldigung, suche Familie...“ und dann meinte ich: „Ah ja, der wohnt über mir.“ Dann habe ich gefragt, ob ich helfen kann und sie sagte ja. Dann kam uns auf der Treppe auch schon Mignon entgegen und sagte: „Na da sind sie ja! Sie sind doch die Überraschung...“ usw.. Und so bin ich dann in die Wohnung gekommen, weil ich ihr geholfen habe, das Keyboard zu tragen. Und da war da eine Familienfeier und Rolf

erkannte mich auch gleich als sein Nachbar, wollte mich aber auch genauso schnell wieder loswerden, bis die anderen meinten, dass ich doch mit ihnen feiern könne. Also meine Figur war ja total einsam und hat keine Freunde und keine Kontakte und deswegen habe ich das dann auch irgendwie angenommen. Meine Wohnung war nicht wirklich eine Wohnung, sondern eine Garage nebenan, wo dann aber auch so ein paar Sachen und Requisiten lagen. Ich habe mich da dann auch mal umgezogen, weil ich ja direkt von der Arbeit kam. Die Gruppe hatte keine Servietten, dann lagen bei mir welche, die ich mitbringen konnte. Oder auch Sachen, die ich verschenken hätte können. Und immer wieder neue Informationen, ausgehend davon, dass ich vielleicht zwischendurch in meine Wohnung gehe und was über die anwesenden Personen auf der Feier „google“ und nachgucke. Einer der anderen war z.B. ein Arzt und als ich dann in meine Wohnung gegangen bin, lag über ihn ein gefakter Googleauszug auf dem Tisch, wo draufstand, an welchen Kongressen er teilgenommen hatte und ich bemerkte, dass es da irgendwie Unstimmigkeiten gibt, zu dem was er an dem Abend über sich erzählt hatte. Das war ganz spannend, dass man auch noch mal so Informationen bekommen hat, die dann nicht zum Beispiel reingerufen wurden, während die Kamera stoppt, sondern es hat sich alles einfach so ergeben oder man hat etwas gefunden. Und das war im Großen und Ganzen der Aufbau. Wir waren 6 Personen und wir haben mit 4 Kameras gedreht, die immer um uns herum waren. Dann ist es eben auch mal passiert, dass sowohl Leute im Wohnzimmer waren, zwei im Schlafzimmer, zwei in der Küche und einer im Hof. Jeder wurde dann von Kameras begleitet. Es waren bewegliche Kameras, die immer mitgelaufen sind und dann kam es auch mal vor dass 4 Geschichten parallel abliefen, was dann im Schnitt am Ende natürlich sehr schwierig war. Man hätte aus dem 4 Stunden Material jeder der 4 Kameras im Prinzip 5 verschiedene Filme schneiden können, je nach dem, worauf man den Fokus legt. Aber das ist sowieso noch so eine Sache, an der wir wahrscheinlich noch mal dran arbeiten werden, um aus diesem Material auch noch mal einen vollkommen anderen Film zu schneiden.

Autor:

Und wie habt Ihr das technisch gelöst?

Frank Thomé:

Die Kameralleute waren sehr fit und haben sich gegenseitig so gut wie nie „abgeschossen“, sehr aufeinander aufgepasst und sich Zeichen gegeben. Es gab, ich glaube, drei Tonleute und dann hatten alle Schauspieler Mikroports. Dann hatten wir einen der geangelt hat und überall in der Wohnung noch Mikros installiert.

Autor:

Wieviel Drehtage hattet Ihr?

Frank Thomé:

Na ja, wir haben das Ganze einmal an einem Abend gedreht. Als wir dahin kamen, hatten sie in der Nachbarstraße auch noch eine Wohnung, die war mit Tüchern total abgehängt, um verschiedene Rückzugsmöglichkeiten zu schaffen, dass wir uns auch vorher nicht gesehen haben. Wir wurden dort auch geschminkt und haben uns umgezogen. Haben auch dann das erste Mal unsere Kostüme gesehen. Damit wir uns nicht sehen, wurden wir dann einzeln aus der Wohnung raus geführt. Die, die das Ehepaar gespielt haben, kamen dann mit dem Auto an, Rolf war alleine in der Wohnung und hat noch Vorbereitungen getroffen usw.. Ich tauche dann eben erst auf dem Weg nach Hause auf, als ich Katie treffe. Ja und dann lief der Dreh 4 Stunden.

Autor:

Und wie lange haben die Vorbereitungen für diesen Film gedauert? Einen Monat?

Frank Thomé:

Noch ein bisschen länger würde ich sagen. 6 Wochen oder so. Und das haben Lilli und Mignon gemacht und wir haben dann eine Woche vor dem Dreh unsere Biografien bekommen, dass wir uns noch ein paar Sachen besorgen konnten.

Autor:

Also Ihr habt ja jetzt im „Abaton“ Hamburg die Premierenvorstellung von Eurem Film. Sind solche Formate schwierig zu verbreiten? Ihr habt ja gerade einen Max-Ophüls-Preis gewonnen. Wie läuft das jetzt weiter, soll er jetzt noch auf verschiedenen Festivals gezeigt werden? Wie geht's weiter mit dem Film?

Frank Thomé:

Na ja, es war sehr schwer, deshalb haben wir uns so gefreut, dass er überhaupt in Saarbrücken gezeigt wurde. Der Film ist ja auch schon zwei Jahre alt, wir haben ihn nicht untergebracht bekommen. Wir haben ihn auf verschiedenen Festivals angeboten, doch es bestand kein Interesse. Es war auch mal im Gespräch, dass er im NDR so gerade in der Vorweihnachtszeit gezeigt wird, hätte natürlich sehr gepasst. Das hat dann aber schließlich auch nicht geklappt. Und von daher hoffe ich, dass das Ganze durch den Ophüls-Preis einen neuen Wind und Schub bekommt.

Autor:

Wird er auch auf DVD vermarktet?

Frank Thomé:

Das soll wohl laufen, ich bin da nicht so involviert. Das ist Mignons und Lillis Baustelle. Aber die sind da dran. Nach dem Festival in Saarbrücken und nach Ostern haben wir jeder wieder ein bisschen Luft. Wir waren so viel unterwegs, dass wir uns damit gar

nicht so viel beschäftigen konnten. Der wird auch bald Ende August in Berlin gezeigt und die DVD-Vermarktung ist auch geplant.

Autor:

Ich bin sehr gespannt!

Frank Thomé:

Ich bin mal gespannt, wie du ihn findest, weil ehrlich gesagt, finde ich ihn gar nicht so stark. Ich war sehr überrascht, dass er offensichtlich auch beim Publikum in Saarbrücken so gut angekommen ist. Er ist sehr positiv angekommen und das hat mich überrascht.

Autor:

Auch wenn Du den Film jetzt nicht so stark findest, kannst Du doch bestimmt mehrere besondere Momente beschreiben, die hauptsächlich durch die Machart entstanden sind, oder? Nenn doch mal Beispiele, wo Du sagst, dass hätte nicht geschrieben werden können? Was wäre aus dem Film geworden, wenn er klassisch entstanden wäre?

Frank Thomé:

Also der Film wirkt auf mich, wie eine Dokumentation. Als Zuschauer ist man Weihnachten bei einer Familie und darf mit Kameras mal zugucken, wie sie Heiligabend feiern. Und toll war auch, dass es wirklich Sachen gab, die wir von den Anderen nicht wussten. Solche kleinen Geheimnisse in der Biografie, wenn sich diese offenbart haben, war das total spannend. Es ist auch von Lilli sehr geschickt gewesen, wie sie das alles gebaut hat, also dass das alles dann zusammen auch wirklich eine Geschichte ergeben hat und diese Puzzlestücke, die jeder einzelne mit sich herumgetragen hat, sich am Ende auf einmal zusammengefügt haben. Und auch diese ganzen Überraschungen, die da teilweise passiert sind. Alleine schon, wenn am Tisch jemand ein Weihnachtsgeschenk schenkt und das ausgepackt wird, was dann zum Vorschein kommt, diese Freude darüber und die Erkenntnisse darüber, was dieses Geschenk eigentlich bedeutet. Das ist natürlich sehr schwer herzustellen und zu erspielen. Also ich finde, das man von Nahem tatsächlich sieht, dass das was da passiert, sehr authentisch ist. Emotionen wie z.B. ein Schreck oder eine Freude, die in Momenten passieren, egal von welchem Schauspieler, das so darzustellen, wie es in einer improvisierten Situation passiert, gelingt nicht, wenn du das vorher in einem Drehbuch gelesen hast. Zum Beispiel: „Er packt das Geschenk aus und ist entsetzt darüber.“ Das ist dann immer eine Interpretation, wie würde meine Figur entsetzt schauen und reagieren, aber dieses Ursprüngliche fehlt dann. Obwohl wir ja Rollen und Biografien hatten, aber das wovon ich gesprochen habe, sind ja dann wirklich private Gefühle, die da passieren und das ist ungeheuer spannend, das zu zeigen.

Oder eben so kleine Sachen, wir hatten auch während der Dreharbeiten ein sehr leckeres komplettes 3 Gänge Menü mit Hase und zu sehen, was so passiert, als dieses Kaninchen seziert und zubereitet wird, war sehr interessant. Und es ist natürlich geil, wenn dann einer kleckert oder die Suppenkelle wird aus Zorn in die Suppe geworfen und auf einmal haben alle an ihren Klamotten, die wirklich teilweise Privatklamotten waren, die Suppenspritzer und dann hieß es: „Hohl mal schnell heißes Wasser!“ und das hat dann sofort eine Dynamik, die bei einem normalen Dreh schwer herstellbar ist. Also die besten Momenten in dem Film erinnerten mich so ein bisschen an „Das Fest“, Dogmafilm, wo es ja auch teilweise mit Drehbuch tatsächlich ganz gut gelungen ist, dass das so eine authentische Sache wurde, obwohl die ja auch viel improvisiert haben.

Autor:

Ja das stimmt, Vinterberg hat es nicht so durchgezogen, wie Lars von Trier, dass er komplett den Film improvisiert hat, aber er hat es schon sehr viel genutzt in seinem Film. Aber gut, dass Du darauf ansprichst. „Das Fest“ ist ja ein dramatischer Film und ich habe den Vergleich gezogen, dass es im Improtheaterbereich viel Spaß und Comedy gibt und in Improfilmern eher Dramen. Warum ist das so? Was ist denn aus Eurem Film geworden, ist es ein lustiger oder eher dramatischer Film?

Frank Thomé:

Das ist eher ein dramatischer Film. Das war z.B. auch ein Ziel, uns ging es vor Allem darum, authentische Charaktere zu haben. Also Leute, wie man sie wirklich treffen könnte. Und vom Plan her, sollte es eigentlich gar nicht witzig werden, aber es entstehen natürlich oft komische Momente aus der Situation heraus, teilweise auch wirklich sehr komische. Aber man merkt bei diesen, dass sie nicht geschrieben worden sind, sondern Situationskomik, die auf einmal entsteht, obwohl die ganze Geschichte doch eher tragisch ist.

Autor:

Und Humor ist ja auch in ernsten Filmen gut, weil dann eine Fallhöhe entsteht. Das ist ja die beste Mischung, Lachen und Weinen in einem Film. Wenn ein Film nur dramatisch ist, wird das schnell zu einem Trauerspiel, ohne Rhythmus- und Gefühlswechsel.

Frank Thomé:

Also es ist natürlich eine gewisse Komik, wenn Katie im Engelskostüm vor der Familie sitzt und mit polnischem Akzent „Kling Glöckchen, klingelingeling“ spielt. Da finde ich z.B. auch einen starken Moment im Film, die Reaktionen der Familienmitglieder zu zeigen. Was passiert in diesem Moment in deren Gesichtern und wer ist da z.B. ein

bisschen vorurteilbehaftet usw.. Halt das, was man in die Gesichter hineininterpretieren kann. Das ist auch etwas, was nach Drehbuch schwerer herzustellen ist, glaube ich.

Autor:

Nach Buch hast Du Deine/n Rolle/Charakter und Deine Dialoge, aber zu wie vielen Teilen, kommt im Improfilm, von Dir selbst etwas in die Rolle hinein. Ist das auch ein wichtiger Punkt? Macht Improfilm hauptsächlich das aus, was aus Deinem Inneren entsteht? Wie groß ist Deine eigene Persönlichkeit, die trotz der Rolle mitspielt?

Frank Thomé:

Also es war ja so, dass wir jeder Figuren gespielt haben, die uns nicht nahe lagen, also von daher war das schon ein bisschen anders, als wenn wir gesagt hätten, ich komme als „Ich“ dahin und habe vielleicht ein paar andere biografische Punkte. Aber wir haben eine vollkommen andere Figur gespielt, die ein vollkommen anderes Leben geführt hat. Von den Biografien kommt natürlich nur einen Bruchteil raus, weil man sich jetzt nicht hinsetzt und sagt: „Übrigens, als ich 4 Jahre wahr, sind meine Eltern gestorben, ich bin dann als Waise aufgewachsen.“ Nein, das ist das, was wir mitgenommen haben für die Rolle, und davon sieht man nur ein ganz kleines Stück. Dadurch, dass man das vorher weiß, holt man natürlich sehr viel aus sich heraus. Ist bei mir zwar selten, aber natürlich habe ich im Leben auch Momente gehabt, wo ich mich mal einsam gefühlt habe. Wie war das und wie hat sich das bei mir geäußert. Obwohl ich gerade überlege, dass man das bei einer gescipteten Rolle auch macht. Wenn du jetzt ein Drehbuch hast und du bist ein Typ der keine Kontakte hat und keine Freunde, dann gehst du ja ähnlich vor. Und ich glaube, der Unterschied ist da dann wieder, was ich eben schon sagte, dass ich aus den Situationen heraus, also die unmittelbaren Reaktionen, auf das, was man überhaupt nicht vorhersehen kann, dass die viel stimmiger sind. Also es ist dann wirklich eine Überraschung und nicht gespielt, oder man muss wirklich in dem Moment lachen oder weinen usw..

Autor:

Du meinstest ja, wenn man improvisiert, ist verkopft nicht so gut. Aber wenn Du ständig überlegen musst, was macht die Figur, die jetzt meine Rolle ist, ist das ja viel Kopfarbeit. Gedanken wie: „Würde meiner Rolle jetzt die Krawatte gefallen oder nicht? Ich spiele ja einen Bürokaufmann, also finde ich sie gut.“ Entstehen da dann nicht unauthentische Entscheidungen?

Frank Thomé:

Also ich meine, es ist natürlich schwierig, da die Grenze zu legen. Wirklich gute Schauspieler, empfinde ich, im Film mit Drehbuch oder im Theaterstück mit Text, als authentisch. Das macht einen guten Schauspieler aus, dass er wirklich authentisch wirkt. Von daher ist es in dem Punkt schon sehr ähnlich, aber ich glaube, wie gesagt,

dass alleine durch die Arbeitsweise, die Reaktionen einfach unmittelbarer und purer sind, durch die Situation einfach Sachen passieren, die authentischer sind, als wenn du sie vorher schreiben würdest. Also wenn du vorher schreibst, dass die Suppenkelle irgendwann in den Topf geworfen wird, beziehungsweise, wo das jetzt in dem Film passiert, würde ein Drehbuchschreiber sagen: „Das passt ja gar nicht zu der Situation, weil die Frau ist da ja eher verzweifelt.“ Also sie würde vielleicht ihren Löffel fallen lassen und in die Serviette heulen, das wäre dann vielleicht im Drehbuch. In der Szene ist es so, dass Kiki in dem Moment gar nicht die Wut ausdrücken will, sondern es ist wirklich ein Reflex und dann passiert es. Danach wird diese traurige Situation durch die Handlung, dass die Anderen sich um die Flecken kümmern, aufgelöst. Das würde man in einem gescripteten Film wahrscheinlich auch nicht machen, weil man länger bei dieser traurigen Situation bleiben will, doch dadurch ist es in diesem Beispiel interessanter, weil sie in dem Moment ihrer Trauer alleine bleibt.

Autor:

Erleichtert Impro für einen Schauspieler, authentisch zu sein?

Frank Thomé:

Das auf jeden Fall. Also ich erwähnte ja vorhin schon, dass es auch meine normale Schauspielertätigkeit unterstützt und ich mag das. Ich habe ja jetzt zum Beispiele wieder im „Winterhuder Fährhaus“ bei dem drei Personenstück „Herren“ mitgespielt, das lief letztes Jahr schon und wurde jetzt wieder aufgenommen, weil es so ein großer Erfolg war. Die Geschichte ganz kurz: Es sind drei Typen, die gemeinsam in einem Kaufhaus arbeiten. Diese treffen sich Heiligabend mittags auf der Toilette...du siehst, ist der Knaller! (muss lachen) Was aber auch geil ist, weil immer wenn Leute gefragt haben: „Was ist das eigentlich für ein Stück, in dem du mitspielst?“ Und ich dann sag: „Das sind drei Typen, die auf der Toilette eingesperrt werden.“ Dann sagen sie sofort: „Das muss ja total lustig sein.“(muss lachen) Ich fand es auch lustig, als ich das gelesen habe, weil die Toilette mich ja auch irgendwie verfolgt. Also auf jeden Fall werden sie aus Versehen eingeschlossen auf der Toilette. Das sind der Chef, ein Lagerarbeiter und der Leiter der Sportabteilung. Das haben wir jetzt insgesamt ungefähr 80 Mal gespielt und ich versuche bei solchen Stücken, immer wieder neue Sachen für mich zu finden, um jede Vorstellung für mich noch mal interessanter zu machen und ich denke, das macht sich auch bemerkbar fürs Publikum. Also ich überlege mir dann vielleicht am Mittwoch, dass meine Figur des Lagerarbeiters, bevor er im Kaufhaus angefangen hat zu arbeiten, vielleicht als Jugendlicher straffällig geworden ist und eine Haftstrafe absitzen musste. Und er hat vielleicht aus der Zeit bestimmte Mechanismen mitgenommen, vielleicht fühlt er sich auf der Toilette wieder wie im Knast. Ich bin dann trotzdem an den Text gebunden, aber ich spiele natürlich leicht anders. Natürlich muss man sich auch an Absprachen halten, das ist klar, aber so in ganz kleinen Nuancen kann man das für sich machen und z.B. zwischendurch

einfach eine kleine Hofgangshaltung einnehmen oder so. Oder ich haben dem Kollegen, der den Chef spielt, gesagt, dass ich mir überlegt habe, ich sei ein Waisenkind, meine Mutter ist irgendwann gestorben, meinen Vater habe ich nie kennengelernt und ich glaube, dass er mein Vater ist. Und wenn wir da eingeschlossen sind, wird mir das klar und eigentlich weiß er das auch. Also es gibt natürlich auch viele, die so was ätzend finden, die wollen sich mit solchen Gedanken gar nicht erst beschäftigen. Mit dem Kollegen ging das aber ganz gut, so dass wir das tatsächlich so gespielt haben. Das hat vom Publikum keiner gemerkt, aber irgendwann war diese Erkenntnis da, ich bin dein Vater Luke.

Autor:

Das schafft dann auch so ganz andere Metaebenen plötzlich, die zwar von den Zuschauern anders gesehen werden, die aber trotzdem dann da sind.

Frank Thomé:

Beim „Hamburger Jedermann“ Stück, hat der „Jedermann“ ja so eine ganz junge Geliebte an seiner Seite. Ich habe da eine Szene, wo ich Schuldner bin und ihn anflehe, dass er mir die Zinsforderung erlässt. Ich habe der Kollegin, die die Geliebte spielt, im letzten Jahr gesagt, weißt du, ich habe mir überlegt, dass ich dein Vater bin und du schämst dich natürlich für mich, dass ich Schuldner bin und ich erkenne, oh Gott, der „Jedermann“ hat jetzt meine Tochter und ich kann es aber nicht sagen, denn ich will ja was von ihm. Das haben wir dann mal ein paar Vorstellungen so durchgespielt und für uns ein bisschen ausgebaut, mit Blicken und Reaktionen darauf und das finde ich total spannend. Es wird dadurch eine vollkommen andere Szene, ohne dass das Publikum das unbedingt mitbekommt, aber es bekommt dadurch noch mal eine andere Ebene.

Autor:

Sprichst Du das dann mit den Regisseuren ab?

Frank Thomé:

Ja, ich erzähle das ja immer und habe da so eine gewisse Narrenfreiheit. Ja, und wenn das dann funktioniert, dann denkt man auf einmal nicht nur, das ist seine Geliebte und ich muss jetzt mit dem „Jedermann“ sprechen, sondern es kommt dann auch zu einer kurzen schönen Irritation. Und von daher, ich meine, das Prinzip ist ja das Gleiche, um auf die Authentizität zu kommen, also diese Überraschung, die da passiert, wenn wir jetzt Vater und Tochter sind, das ist dann unmittelbarer und nicht geprobt. Und man merkt sofort, dass es da noch mal eine ganz andere Gefühlsebene gibt, die man eben in den gescripteten Geschichten nicht hat und ich denke, dass das auch bei den improvisierten Filmen der Fall ist.

Autor:

Am Set, wie war das? Bei meinem Diorama-Dreh war das so, dass alle Beteiligten glücklich und froh waren, in der komplizierten Situation von der Improfilmmachart zu sein und sich zu 100 % einbringen zu müssen. Das hat viele aber glücklich gemacht, weil sie so viel von sich geben mussten. Also vom Team und von den Schauspielern, war das für Dich ähnlich bei den Dreharbeiten?

Frank Thomé:

Das ist für mich schwierig zu beantworten, da die Anderen schon zwei Stunden gedreht haben, als ich dazu kam. Darum war das sehr schwer, da waren natürlich schon ganz viele Sachen im Raum, die da so mitgeschwommen sind. Es war auch interessant, weil ich unbedarft dazu gekommen bin und gespürt habe, hier ist schon was passiert, was logisch ist, wenn die schon 2 Stunden gedreht haben, aber man hat es tatsächlich auch gespürt. Das Problem war nur, dass ich nicht wusste, wie hängen die alle zusammen, wer ist jetzt mit wem, wie sind die Familienverhältnisse usw.. Und auch schon durch die Rolle, die ich hatte, es war schon sehr beklemmend für mich, als Fremder, der da reinkommt und dann auch noch so einer ist, der es schwer hat, Kontakt zu schließen und das war wirklich beklemmend. Auf der einen Seite war das Gefühl da, dass es ja viel schöner ist, mit denen Weihnachten zu feiern, als alleine in der Wohnung, auf der anderen Seite, wollte ich auch nichts falsch machen. Schließlich war ich ein Fremder und wollte mich da lieber heraushalten. Und das war natürlich nicht so toll für meine Spielfreude. Die Anderen konnten durch die Konstellation und Anlage ihrer Rollen ein bisschen mehr bzw. expressiver agieren und ich war in meiner Rolle ein bisschen gefangen.

Autor:

Aber es hat Deiner Rolle doch bestimmt auch was gebracht, also der Punkt Einsamkeit, die Du ja als Rolle spielen solltest, die Du ja dann auch gespürt hast, weil Du ja nicht mitspielen durftest, wenn Du so willst, also hat es für Dein Spiel also wahrscheinlich was gebracht.

Frank Thomé:

Ja, obwohl natürlich schon so viele Geschichten ausgepackt waren, mit der Zeit bekam ich schließlich auch mit, was da vielleicht in der Familie los ist. Ich hatte in meiner Biographie noch so interessante Dinge. Meine Figur hat zum Beispiel Gedichte geschrieben. Und ich habe dann vorher ein paar Gedichte über mein Leben geschrieben. Die wollte ich dann natürlich auch gerne vortragen oder jemandem zeigen. Das hätte meiner Rolle auch entsprochen, jemand, der wirklich Anschluss sucht, und das vielleicht über seine Gedichte. Aber zu dieser Zeit, war die Stimmung schon so weit fortgeschritten, dass ich meinen Plan, die Gedichte als Geschenk aufzusagen, nicht mehr verwirklichen konnte. Das passte dann nicht mehr in die

Situation. Es gab zwar später noch mal die Möglichkeit, aber leider ist das nicht im Film gelandet. Was auch schade war, meine Figur arbeitete in der Europapassage als Security und hatte auch eine Waffe. Und über Weihnachten wollte er nun seine Waffen mit nach Hause nehmen, um sie mal wieder richtig zu reinigen. Wir hatten so eine Softgun gekauft und die hatte ich dann die ganze Zeit in meiner Jacke, weil ich ja von der Arbeit kam. Und dann habe ich mir vorher überlegt, wie ich die Waffe mit einbringen könnte. Fällt sie mir mal zufällig aus der Tasche, oder hole ich sie tatsächlich raus. Ich wollte es halt nicht zu offensichtlich machen, dass man denkt, jetzt haben die für den Film eine Waffe gekauft und wollen die jetzt zeigen. Und dann hatte ich die Hoffnung, dass Rolf sie entdeckt, als er sagte, dass ich doch mitfeiern könne und mir die Jacke abgenommen hat. Sie war natürlich ziemlich schwer und ich merkte wie Rolf stutzte. In dem Moment dachte ich, wenn ich nicht hingucke, guck einfach nach. Denn es war ja immer eine Kamera dabei. Doch dann hat er sie einfach in die Garderobe gelegt, denn Rolf dachte, dass in der Jacke bestimmt ein Trumpf versteckt ist, den ich später noch brauche, also schaute er bewusst nicht nach. Und das war dann wiederum der Nachteil, dass wir da zu viel überlegt haben und zu viel der Improspieler in uns durchkam, weil wir an die Geschichte gedacht haben. Also ich habe gedacht, es wäre natürlich großartig, wenn er irgendwann zu meiner Jacke geht und mal guckt, was da so schwer war und dann die Waffe entdeckt und nicht weiß, was sie bedeutet und sich fragt, was das für ein Typ ist, der sich so still benimmt und wieso er eine Waffe dabei hat. Das war zum Beispiel ein Moment, wo wir uns als Improschauspieler im Weg standen und es nicht authentisch war. Wo Rolf in dem Moment nicht so reagiert hat, wie es authentischer Weise jemand tun würde, man würde da mal reingucken. Und das war schade, weil die Waffe im ganzen Film nicht einmal vorkommt und das hätte ich sehr spannend gefunden. Auch wenn sie nicht zur Sprache gekommen wäre, der Zuschauer sieht, da ist dieser komische Nachbar, der eh so ein bisschen seltsam ist und dann sehen sie auch noch eine Waffe in seiner Tasche. Also diese ganze Securitysache hätte man gar nicht erzählen müssen, es hätte gereicht, dass man als Zuschauer weiß, da ist eine Waffe. Sie hätten sich gefragt, wie das wohl enden wird, und vielleicht passiert damit auch gar nichts. Es wäre aber die ganze Zeit eine Bedrohung gewesen.

Autor:

Aber dann wäre Dein Charakter vielleicht auch von der Waffensache übermalt worden, oder?

Frank Thomé:

Ja vielleicht, aber wenn ich dann mehr von seinem Leben erzählt hätte, wäre das eine andere Geschichte geworden. Also natürlich hätte man den ganzen Film auf den

fremden Nachbarn aufbauen können, aber gut, was die Waffe mit der Figur gemacht hätte, kann ich nicht sagen.

Autor:

Du hast ja gesagt, Du hast ja auch schon öfter normalen Film gedreht. Sind die Gefühle echter im Improfilm, wahrhaftiger? Hast Du echtere Gefühle dabei als bei einem normalen Filmdreh?

Frank Thomé:

Ja auch da ist es echter, weil es unmittelbarer ist, weil in einem gescipteten Film wird ja immer ein paar Mal wiederholt und ein paar Mal verschiedene Kameraeinstellungen gedreht und man muss immer wieder abrufen. Dann schafft man natürlich diese Spontanität, was ich eben schon erläutert habe, die wirkliche Überraschung, oder der wirkliche Schreck, das ist natürlich viel unmittelbarer, wenn ich mich in einem Improfilm erschrecke, weil auf einmal jemand aus dem Schrank kommt, den ich da nicht erwartet hätte. Dann erschrecke ich mich natürlich als Privatperson, mein Herz rast richtig, die Pupillen weiten sich und das würde man gespielt nicht so herstellen können.

Autor:

Und größere Gefühle, wie Liebe, Trauer oder Hass? Sind die im Improfilm viel tiefgründiger, oder gehen an die Substanz?

Frank Thomé:

Das ist eine gute Frage. Also ich meine bei der Liebe würde es natürlich funktionieren, wenn man sich tatsächlich während des Drehs in die Partnerin auf einmal verliebt. Also beim Improfilm, wenn man auf einmal wirklich merkt, Mensch, da passiert ja jetzt gerade was. Auf der anderen Seite kann das auch bei einem gescipteten Film passieren. In dem Moment, wo du dich öffnest und irgendwie die Bereitschaft zur Liebe zulässt, oder vielleicht auch Erinnerungen für die Rolle benutzt. Das passiert ja auch beim Theater und beim Drehen, weil es vielleicht die Situation so begünstigt.

Autor:

Ich habe im „Ernst Deutsch Theater“ bei der Inszenierung von „Verbrennung“ als Hospitant erlebt, wie eine Schauspielerin eine Szene mit ihrem Text zunächst improvisieren sollte, nach dem wie sie sich die Rolle in der Szene vorstellt. Dann hat sie angefangen, ohne Regieanweisung zu improvisieren. Das Spiel war sehr emotional und sie ist an der Intensität total eingebrochen, sodass wir die Proben abrechnen mussten und das ganze Team musste weinen, weil sie so berührt waren. Diese Stärke, aus diesem Moment, hat sie nie wieder erreicht. Kann Impro einen so tief greifen, dass es solche echten Gefühle an einem selbst hervorruft? Oder meinst Du, das ist ähnlich wie beim gescipteten Film?

Frank Thomé:

Also ich denke da gerade wirklich drüber nach. Aber ich finde den Unterschied zur klassischen Arbeitsweise gar nicht so groß. Ich dachte gerade an einen aggressiven Moment in unserem Improfilm, da hat man sich natürlich auch mal miteinander gerangelt, wo es passieren kann, dass man sich im Affekt die Treppe hinunter stößt, was wahrscheinlich auch nicht so gut wäre. Aber auch das kann im geskripteten Film passieren. Die letzte Sache, die ich für ARD gedreht habe, so ein Krimi, wo mein Partner mich auch irgendwie angeht und auf einmal beschimpft, obwohl wir die ganze Zeit so eng zusammengearbeitet haben, ist dann in dem Moment natürlich auch verletzend, obwohl man weiß, dass es geskriptet ist, es geht einfach tief rein. Man macht sich ja dann auch so auf, dass es einem auch wirklich weh tut. Das ist ja von ganz vielen Schauspielern das Problem, das zu verkraften und damit umgehen zu können, diese ganzen emotionalen Wechselbäder, durch die man da geht, auch zu verarbeiten.

Autor:

Bleibst Du der Improvisation treu und kann man davon leben?

Frank Thomé:

Also ich werde dem Improgebiet auf jeden Fall treu bleiben, weil wie gesagt, das auch die andere Schauspielerei beeinflusst. Abgesehen davon, bin ich als freiberuflicher Schauspieler in einer traumhaften Situation, erst mal, weil ich das machen kann, was ich wirklich werden wollte und auch davon leben kann. Und auf dem Gebiet trotzdem, ganz viele unterschiedliche Tätigkeiten habe. Mir macht es z.B. wahnsinnig viel Spaß als Synchronsprecher zu arbeiten, zu unterrichten, in Stücken zu arbeiten und natürlich der Improbereich. Ich denke, dass aber auch die Vielfalt es ausmacht. Deshalb hab ich mich auch sehr früh gegen Festverträge am Theater entschieden, weil ich nicht nur das machen wollte. Und seit ich nach längerer Zeit mal wieder gedreht hatte, habe ich mal wieder gemerkt, wie viel Spaß auch das mir macht. Von daher Impro auf jeden Fall und ich glaube auch, dass man es immer noch weiter entwickeln kann. Also ich fände es schön, immer noch weiter an Charakteren zu arbeiten und weiter zu schauen, auch auf dem Filmgebiet. Wir wollten nach dem Improfilm auch weiter machen im Filmbereich. Es gibt auch schon eine Idee für den nächsten Film. Ist nur noch eine Finanzierungsgeschichte, aber nach dem Erfolg von „Heiligabend mit Hase“ hoffen wir auf bessere Chancen mit Förderungen. Die TV-Produktion „signed media“, mit der wir öfter zusammenarbeiten, haben „Hasen“ sich auch angeguckt und dann wieder mehr auf Fernsehebene gedacht. Also quasi mehrere Kurzfilme, kurze Situationen und für das Publikum transparenter. Also wir kommen als Schauspieler an den Drehort hin und treffen uns z.B. in der Kirche, sie geben uns Umschläge und die Kamera läuft mit, was drauf steht. Also die Charakter- und Situationsbeschreibung und dann fängt die Situation an und wir spielen. Da sind schließlich interessante Sachen passiert und das

war sehr spannend, weil man da auch verschiedene Locations bedienen konnte. Die Arbeiten daran haben sich aber vorerst eingestellt, weil während der Arbeit daran, unser Pianist ums Leben kam. Deshalb ist das jetzt erstmal zurückgestellt, aber wird sicher wieder aufgenommen und mit dem Material, was wir haben, kann man schauen, was funktioniert und was nicht. Das finde ich auch spannend, in diese Richtung zu gehen. Und leben ja, das könnte man auch.

Autor:

Also könnte man rein vom Improvisationstheater leben? Oder ist der Markt schon so überfüllt?

Frank Thomé:

Ja, es gibt Kollegen, die das machen. Auch wir könnten das wohl, aber wir halten uns halt diese Freiräume offen, für uns als Gruppe, vor Allem weil wir eben alle Schauspieler sind und alle unterschiedliche Sachen machen. Mignon dreht sehr viel, Rolf ist oft mit Stephan Gwildis unterwegs usw. und für uns ist das deshalb ideal, weil wir nicht alle immer unbedingt spielen müssen. Wir können das flexibel halten, ob wir nur fünf Schauspieler sind oder vier oder sogar nur drei. Wir haben auch speziell so Dreierformate, die auch interessant sind. Das hat natürlich den Vorteil, wenn jemand in einer Theaterproduktion ist, wenn ich also z.B. sechs Wochen für ein Theaterstück Proben habe, dann bin ich halt mal sechs Wochen bei „Hidden Shakespeare“ nicht dabei. Das hält für uns aber auch das Impro frisch. Ich habe immer so ein bisschen Skepsis bei Gruppen, die fünfmal in der Woche spielen, ob man nicht dann doch teilweise aus Erschöpfung in eine gewisse Routine hineinfällt, oder sagt: „Na ja, die Vorstellung hängt jetzt ein bisschen, aber dieser Charakter kommt eigentlich immer an.“ So Verhaltensmuster, die gut gelaufen sind, die man dann reproduziert. Bei so vielen Auftritten kann man sich dann auch schwer davor schützen, dass man drauf zurückgreift. Aber ich denke, es gibt auch da verschiedene Kollegen, z.B. in Münster, die haben sich sehr auf den Businessbereich spezialisiert und zwar so, dass sie auch ganze Tagungen von vorne bis hinten organisieren und da vielleicht auch noch Unternehmensberater dazuholen. Und im Prinzip das Gesamtkonzept einer Firma für ein dreitägiges Seminar erstellen. Also da gibt es ja auch viele Wege, wie man Impro anbringen kann. Da könnte man auf jeden Fall ganz viel finden. Wir könnten auch noch viel mehr spielen und herumtingeln, auf Tournee gehen, aber so, wie es jetzt ist, ist auch alles o.k.. Aber das ist auch immer eine Sache, die wir überprüfen. Wie stellen wir uns die nächsten Jahre auf, wollen wir den Seminarbereich weiter ausbauen oder nicht usw.? Das wird dann aber auch immer so nach Lust und Laune entschieden. Wir sind da natürlich auch in der privilegierten Situation, dass wir eh gut zu tun haben, alleine schon durch Mundpropaganda. Wir betreiben eigentlich keine Akquise, aber das könnte man natürlich machen, um bei Firmen oder Regionen, die einen vielleicht noch

nicht kennen, bekannter zu werden und das zusätzlich hinzunehmen, aber wir sind eigentlich ganz gut ausgelastet.

4) Das Keuschheitsgelübde

„Ich gelobe, mich den folgenden Regeln zu unterwerfen, die von DOGMA 95 ausgearbeitet und bestätigt wurden:

1. Die Dreharbeiten müssen an Originalschauplätzen stattfinden. Requisiten und Bauten sind verboten. (Wenn ein bestimmtes Requisit für die Geschichte notwendig ist, muß ein Drehort gefunden werden, an dem dieses Requisit vorhanden ist.)
2. Der Ton darf niemals unabhängig vom Bild aufgenommen werden und umgekehrt. (Musik darf nicht verwendet werden, es sei denn, sie kommt direkt am Drehort vor.)
3. Es darf nur mit Handkamera gedreht werden. Jede Bewegung und jede Stabilisierung, die von Hand erzeugt werden kann, ist erlaubt. (Der Film darf nicht da stattfinden, wo die Kamera steht, sondern es muß da gedreht werden, wo der Film stattfindet.)
4. Der Film muss in Farbe gedreht werden. Künstliches Licht wird nicht akzeptiert. (Wenn zu wenig Licht vorhanden ist, muß die Szene gestrichen oder eine einzelne Lampe an der Kamera angebracht werden.)
5. Optische Bearbeitung ist ebenso wie die Verwendung von Filtern verboten.
6. Der Film darf keine vordergründige Action enthalten. (Mord, Waffen, etc. dürfen nicht vorkommen.)
7. Zeitliche und geographische Verfremdungen sind verboten. (Das heißt, der Film findet im Hier und Jetzt statt.)
8. Genre-Filme werden nicht akzeptiert.
9. Das Filmformat muß 35mm-Academy sein.
10. Der Regisseur darf nicht genannt werden.

Ferner gelobe ich, als Regisseur von meinem persönlichen Geschmack Abstand zu nehmen! Ich höre auf, ein Künstler zu sein. Ich gelobe, nicht mehr auf ein ‚Werk‘ hinzuarbeiten und statt dessen den Moment stärker zu gewichten als das Ganze. Mein höchstes Ziel ist es, meinen Figuren und Szenen die Wahrheit abzubringen. Ich gelobe, dies zu tun – mit allen Mitteln, auf Kosten jeglichen guten Geschmacks und jeglicher Ästhetik. Hiermit lege ich das KEUSCHHEITSGELÜBDE ab.’

Kopenhagen, Montag, den 13. März 1995

Im Namen von DOGMA 95

Lars von Trier, Thomas Vinterberg²⁶³

²⁶³ Hallberg/Wewerka (Hg.), 2001: 12-13

5) Projekt Diorama – Regelwerk

Allgemein

- 3 Wochen Projektdauer
- 1 Produzent, 3 Aufnahmeleiter, 3 Regisseure, 3 Kameramänner, 3 Kameraassistenten/Oberbeleuchter, 3 Tonmeister, 3 Tonassistenten
- je Regisseur 3 Schauspieler, Nebenrollen offen
- 1 Schnittverantwortlicher, 1 Schnittassistent
- kein Stativ, keine digitalen visuellen Effekte
- jeder Regisseur castet seine eigenen Schauspieler

Vor dem Dreh

jeder Regisseur setzt sich in mehreren Sitzungen, mit den Schauspielern zusammen (erst Einzelsitzungen, dann Gruppensitzungen) und geht folgende Arbeitsschritte durch:

- Regisseur fragt, welche Rolle die Schauspieler schon immer mal spielen wollten
- Die Rolle wird mit dem Regisseur ausgearbeitet und vertieft.
- Das Einzige, was später zwischen der Rolle und dem Schauspieler stehen soll, ist die Fiktion
- Die Schauspieler sollen frei Begriffe bzw. Wörter nennen, die ihnen einfallen. Es können Handlungen, Ereignisse, Gegenstände, Situationen, Beziehungen usw. sein.
- Der Regisseur kanalisiert alle Rollen und Begriffe und fügt sie zu einer Geschichte zusammen.
- Der Regisseur schreibt eine reine Handlung ohne Dialoge.
- Alle drei Regisseure setzen sich jeden Abend zusammen, tauschen sich über die Fortschritte aus.
- Sie versuchen eine gemeinsame Linie zu finden und ein Grundthema des Filmes.

Während der Dreharbeiten:

- 2 Wochen Dreharbeiten
- 1. Woche, jeder Regisseur dreht mit seinen Schauspielern die entstandene Geschichte
- jeden Abend treffen sich alle Regisseure
- jeder gibt sein gedrehtes Material dem Schnittverantwortlichen, dieser hat stets einen Überblick über das Gesamtmaterial.
- Alle Schauspieler bekommen erst am Anfang des Drehtages oder unmittelbar vor der Szene gesagt, was passiert.

- Die Dialoge entstehen unmittelbar im Spiel. Es gibt keine Proben. Die Intention darin ist, den Moment der unmittelbaren Entstehung des Gefühls aufzuzeichnen und Auswirkungen untereinander direkt zu sehen.
- Kameraarbeit ist spontan, intuitiv und ungeplant
- Es können Kennzeichnungen (z.B. bildliche) für die Weltentrennung entwickelt werden.
- 2. Woche, Versuch alle drei entstandene Welten und Charaktere zusammen zu führen, sie interagieren zu lassen, Rollen mit ihrem Erlebten, ihren Problemen und den Geschehnissen aufeinander los zu lassen, ohne dass sie was voneinander oder von der anderen Welt wissen.
- Es kann dazu kommen, dass die Regisseure auch mit den Schauspielern der anderen arbeiten müssen, denn je nach Entwicklung der Geschichte, können sich neue Gruppierungen und Konstellationen bilden.
- An jedem Regietreffen werden die Fäden zusammen gesponnen. Es wird jetzt immer häufiger erst einen Tag im Voraus möglich sein, die Handlung zu beschließen, zu organisieren, zu ändern und an die Geschehnisse anzupassen.
- (Am letzten Drehtag, dürfen die Schauspieler einen Tag mit ihren Rollen machen, was sie wollen, die Regisseure sind an dem Tag nur Beobachter und Ratgeber)
- Am Ende entsteht aus dem gesamten Projekt ein Film.

Zusammenfassung:

- drei Regisseure, jeweils drei Schauspieler
- Schauspieler und Regisseure entwickeln zusammen Rollen und Handlung aus Ideen aller
- jeder Regisseur schreibt daraus ein Drehbuch mit Rahmenhandlung ohne Dialoge
- die drei Regisseure finden Grundthema und verweben gemeinsam die Geschichten
- 1 Drehwoche: jeder Regisseur dreht alleine mit „seinen“ Schauspielern
- 2. Drehwoche: die unterschiedlichen Ensembles und Welten treffen aufeinander

Ziel des Projektes:

- Ein Film der seine Geschichte, so real wie möglich und wie aus dem Leben gegriffen zeigt. Entstanden aus der kreativen Zusammenarbeit aller
- Es sollen Momente unmittelbar entstandener Gefühle eingefangen werden und die

Auswirkungen des natürlichen Handelns auf unerwartete Situationen der Schauspieler untereinander sichtbar werden.²⁶⁴

²⁶⁴ LINGNER; STRAUSS: <http://www.projekt-diorama.de>: Regelwerk, 07.05.2012

6) Einstellungsgrößen

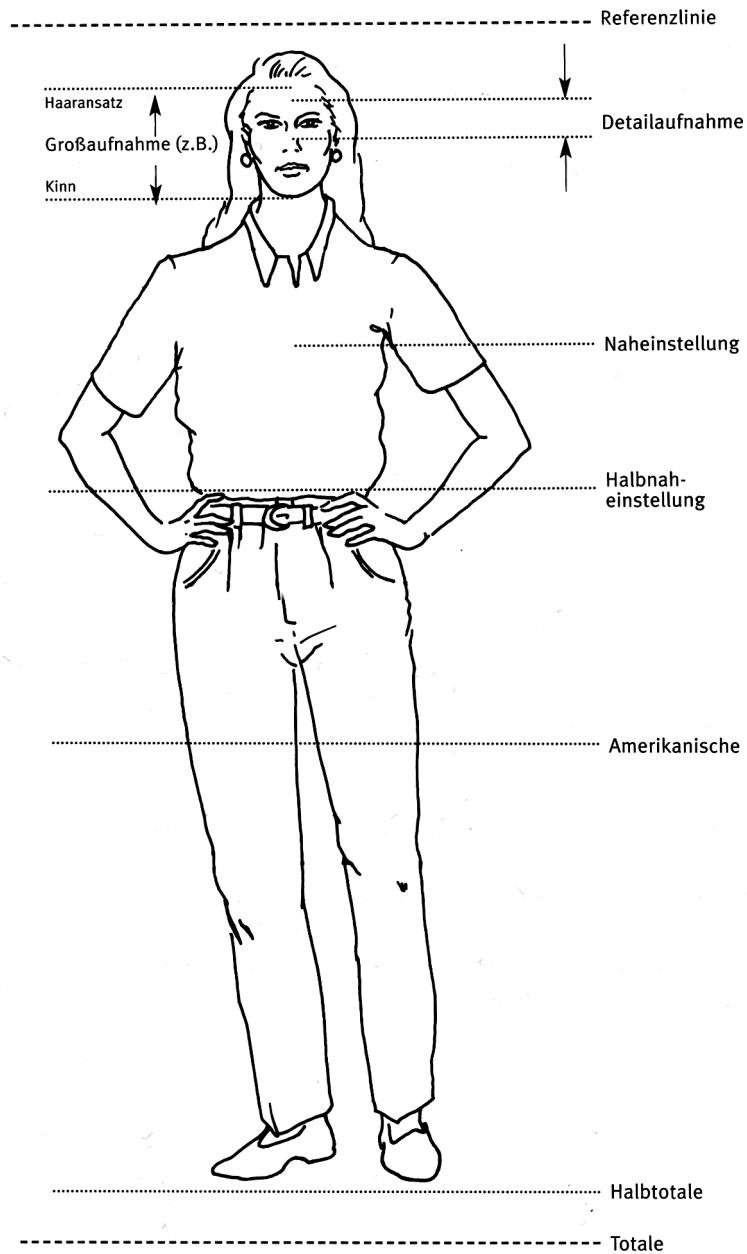


Abb. 1: Einstellungsgrößen²⁶⁵

²⁶⁵ KATZ, 2010: 170

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname